cahiers du CINEMA

Venise 65
Jean-Luc Godard
Luchino Visconti



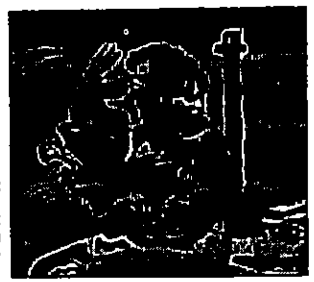
numéro 171 octobre 1965

« *L'espace pictural est un mur, mais tous les oiseaux du monde y volent librement.* »
Nicolas de Staël.



cahiers du CINEMA

N° 171 OCTOBRE 1965



Jean-Luc Godard : Pierrot le fou (Anna Karina et Jean-Paul Belmondo)



Marco Bellocchio : I pugni in tasca (Lou Castel et Paola Pitagora)

CAHIERS DU CINEMA, Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e. 359-52-80. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34.

le cahier des autres

A propos de Pierrot le fou, *parut dans* Les Lettres françaises *(nº 1 096) le déjà fameux texte d'Aragon : « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? » On en a beaucoup parlé, mais cela n'entraîne pas nécessairement que tous les lecteurs des* Cahiers *à Rio, Rome, Toulouse ou Paris en aient pris connaissance. En voilà donc quelques extraits :*

Qu'est-ce que l'art ? Je suis aux prises de cette interrogation depuis que j'ai vu le *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard, où le Sphinx Belmondo pose à un producer américain la question : *Qu'est-ce que le cinéma ?* Il y a une chose dont je suis sûr, aussi puis-je commencer tout ceci devant moi qui m'effraye par une assertion, au moins, comme un pilotis solide au milieu des marais : c'est que l'art d'aujourd'hui c'est Jean-Luc Godard. C'est peut-être pourquoi ses films et particulièrement ce film soulèvent l'injure et le mépris, et l'on se permet avec eux ce qu'on n'oserait jamais dire d'une production commerciale courante, on se permet avec leur auteur les mots qui dépassent la critique, on s'en prend à l'homme. (...)

Pendant que j'assistais à la projection de *Pierrot,* j'avais oublié ce qu'il faut, paraît-il, dire et penser de Godard. Qu'il a des tics, qu'il cite celui-ci et celui-là, qu'il nous fait la leçon, qu'il se croit ceci ou cela... enfin qu'il est insupportable, bavard, moralisateur (ou immoralisateur) : je ne voyais qu'une chose, une seule, et c'est que c'était beau. D'une beauté surhumaine. Physique jusque dans *l'âme et l'imagination.* Ce qu'on voit pendant deux heures est de cette beauté qui se suffit mal du mot *beauté* pour se définir : il faudrait dire de ce défilé d'images qu'il est, qu'elles sont simplement sublimes. Mais le lecteur d'aujourd'hui supporte mal le superlatif. Tant pis. Je pense de ce film qu'il est d'une beauté sublime. C'est un mot qu'on n'emploie plus que pour les actrices, et encore dans le langage des coulisses. Tant pis. Constamment d'une beauté sublime. Remarquez que je déteste les adjectifs.

C'est donc, comme *Sadarnapale,* un film en couleur. Au grand écran. Qui se distingue de tous les films en couleur par ce fait que l'emploi d'un *moyen* chez Godard a toujours un *but* et comporte presque constamment sa critique. Il ne s'agit pas seulement du fait que c'est bien photographié, que les couleurs sont belles... C'est bien photographié, les couleurs sont très belles. Il s'agit d'autre chose. Les couleurs sont celles du monde tel qu'il est, comment est-ce dit ? Il faudrait avoir bien retenu : *comme la vie est affreuse ! mais elle est toujours belle.* Si c'est avec d'autres mots, cela revient au même. Mais Godard ne se suffit pas du monde tel qu'il est : par exemple, soudain, la vue est monochrome, toute rouge, ou toute bleue, comme pendant cette soirée mondaine, au début, qui est probablement le point de départ de l'irritation pour une certaine critique (ça me rappelle cette soirée aux Champs-Elysées, à la première d'un ballet d'Elsa, musique de Jean Rivier, chorégraphie de Boris Kochno, décors de Brassaï, *Le Réparateur de radios,* avec le déchaînement de la salle, les sifflets à roulette, parce que l'on voyait danser les gens du monde dans une boîte de nuit, et qu'est-ce que vous voulez, tout de suite le Tout-Paris se sentait visé !) Pendant cette soirée-ci, le renoncement au polychromisme sans retour au blanc et noir *signifie* la réflexion de J.-L. Godard en même temps sur le monde où il introduit Belmondo et sa réflexion technique sur ses moyens d'expression. D'autant que cela est presque immédiatement suivi d'un effet de couleur qui s'enchaîne sur une sorte de feu d'artifice, des éclatements de lumière qui vont se poursuivre sans justification possible dans le Paris nocturne où s'enflamme la passion du héros pour Anna Karina, sous la forme arbitraire de pastilles, de lunes colorées qui traversent en pluie le pare-brise de leur voiture, qui grêlent leur visage et leur vie d'un arbitraire comme un démenti au monde, comme l'entrée de l'arbitraire délibéré dans leur vie. La couleur, pour J.-L. G., ça ne peut pas être *que* la possibilité de nous faire savoir si une fille a les yeux bleus ou de situer un monsieur par sa Légion d'honneur. Forcément, un film de lui qui a les possibilités de la couleur va nous montrer quelque chose qu'il était impossible de faire voir avec le noir et blanc, une sorte de *voix* qui ne peut retentir dans le *muet* des couleurs.

Dans la palette de Delacroix, les rouges, vermillon, rouge de Venise et laque rouge de Rome ou garance, jouant avec le blanc, le cobalt et le cadmium, est-ce de ma part une sorte particulière de daltonisme ? éclipsent pour moi les autres teintes, comme si celles-ci n'étaient mises là qu'afin d'être le fond de ceux-là. Ou faut-il rappeler le mot du peintre Philarète Chasles, touchant Musset : *C'est un poète qui n'a pas de couleur...* etc. *Moi, j'aime mieux les plaies béantes et la couleur vive du sang...* Cette phrase qui m'est toujours restée me revenait naturellement à voir *Pierrot le fou.* Pas seulement pour le sang. Le rouge y chante comme une obsession. Comme chez Renoir, dont une maison provençale avec ses terrasses rappelle ici les *Terrasses à Cagnes.* Comme une dominante du monde moderne. A tel point qu'à la sortie je ne voyais rien d'autre de Paris que les rouges : disques de sens unique, yeux multiples de l'on ne passe pas, filles en pantalon de cochenille, boutiques garance, autos écarlates, minium multiplié aux balcons des ravalements, carthame tendre des lèvres et, des paroles du film, il ne me restait dans la mémoire que cette phrase que Godard a mise dans la bouche de Pierrot : *Je ne peux pas voir le sang...* mais qui, selon Godard, est de Federico Garcia Lorca, où ? qu'importe, par exemple dans la *Plainte pour la mort d'Ignacio Sanchez Mejias,* je ne peux pas voir le sang, je ne peux pas voir, je ne peux, je ne... Tout le film n'est que cet immense sanglot, de ne pouvoir, ne de pas supporter voir, et de répandre, de devoir répandre le sang. Un sang garance, écarlate, vermillon, carmin, que sais-je ? (...)

On dirait que tout s'ordonne autour de cette couleur, merveilleusement. Car personne ne sait mieux que Godard peindre l'ordre du désordre. Toujours. Dans *Les Carabiniers, Vivre sa vie, Bande à part,* ici. Le désordre de notre monde est sa matière, à l'issue des villes modernes, luisantes de néon et de formica, dans les quartiers suburbains ou les arrière-cours, ce que personne ne voit jamais avec les yeux de l'art, les poutrelles tordues, les machines rouillées, les déchets, les boîtes de conserves, des filins d'acier, tout ce bidonville de notre vie sans quoi nous ne pourrions vivre, mais que nous nous arrangeons pour ne pas voir. Et de cela comme de l'accident et du meurtre il fait la beauté. L'ordre de ce qui ne peut en avoir par définition. Et quand les amants jetés dans une confuse et tragique aventure ont fait disparaître leurs traces, avec leur auto explosée aux côtés d'une voiture accidentée, ils traversent la France du nord au sud, et il semble que pour effacer leurs pas il leur faille encore, toujours, marcher dans l'eau, pour traverser ce fleuve qui pourrait être la Loire... plus tard dans ce lieu perdu de la Méditerranée où, tandis que Belmondo se met à écrire, Anna Karina se promène avec une rage désespérée d'un bout à l'autre de l'écran en répétant cette phrase comme un chant funèbre : *Qu'est-ce que je peux faire ? Je ne peux rien faire... Qu'est-ce que je peux faire ? Je ne peux rien faire...* (...)

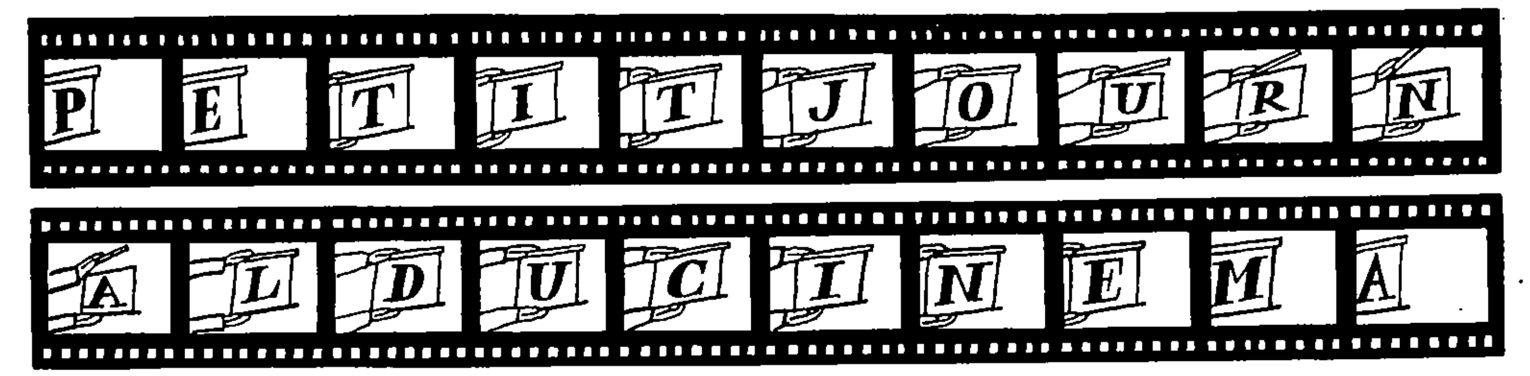
Nous sommes tous des Pierrot le fou, d'une façon ou de l'autre, des Pierrot qui se sont mis sur la voie ferrée, attendant le train qui va les écraser puis qui sont partis à la dernière seconde, qui ont continué à vivre. Quelles que soient les péripéties de notre existence, que cela se ressemble ou non. Pierrot se fera sauter, lui, mais à la dernière seconde il ne voulait plus. (...)

C'est par ailleurs avec un ensemble touchant que les critiques, tant en France qu'en Italie, dans la louange plus encore que dans le blâme, ont profité de la projection à Venise de Pierrot le fou *pour faire une nouvelle fois des autoportraits qui les font apparaître comme des sosies de la maréchale de La Motte décrite ainsi par Saint-Simon : « C'était la meilleure femme du monde, qui avait le plus grand soin des enfants de France, qui les élevait avec le plus de dignité, qui elle-même en avait le plus, avec une taille majestueuse et un visage imposant, et qui, avec tout cela, ne sut de sa vie ce qu'elle disait, mais la routine, le grand usage du monde, la soutint. »* — Jacques BONTEMPS.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Jean Collet (Télérama)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Cournot (Le Nouvel Observateur)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
Shock Corridor (Samuel Fuller)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★	★★	●
Vidas secas (Nelson Pereira Dos Santos)	★★	★★	★★★★	★★★	★★	★★	★★★	★	★★★	★★★
L'Obsédé (Wyliam Wyler)	★★	★★	★★	★	★★	★★	★★	★★	★	★★
Prairies de l'honneur (Andrew McLaglen)	★★★★			★★			★	★★		
Le Moment de la vérité (Francesco Rosi)	★★	●	★★★	★★	★★★	●	★★★	★	●	★★
L'Aigle de Florence (Riccardo Freda)			★★★	★	★		★			
Le Chevalier des sables (Vincente Minnelli)	★	●	★		★★★	●	★★	●	●	★
L'Homme d'Istambul (Antonio Isasi Isasmendi)	★★	★	●	★			★	●		
L'Or du duc (Jacques Baratier)	★★	●	★★	★	★		●	●	●	★
Une Guillotine pour deux (William Conrad)			★	★	★		●			
Opération Crossbow (Michael Anderson)	★			●			●	★		
Les SS attaquent à l'aube (Fadil Hadzic)				★			●			
Corrida pour un espion (Maurice Labro)	●			★			●			
Les Tueurs de San Francisco (Ralph Nelson)	★	●	●	★		●	●	●	●	
Doubles Masques (Basil Dearden)	●			●	★				●	
Quand passent les faisans (Edouard Molinaro)		●	●	●		●	●		●	★
Harlow, la blonde platine (Gordon Douglas)	●	●	●	●		●	●	★	●	
Moll Flanders (Terence Young)	●	●	★	●		●	●	●	●	
Pleins feux sur Stanislas (J.-C. Dudrumet)	●		●	●			●			
La Tête du client (Jacques Poitrenaud)	●	●	●	●		●			●	
La Case de l'oncle Tom (Geza von Radvanyi)	●	●	●	●		●	●	●	●	●
Le Tonnerre de Dieu (Denys de La Patellière)	●	●	●	●	●	●	●	●	●	



Ce petit journal a été rédigé par Patrick Brion, Claude Chabrol, Michel Delahaye, Jean Douchet, Jean Eustache, Jean-Luc Godard, Albert Juross, Axel Madsen, Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer, Roberto Rossellini, Jean Rouch et Barbet Schrœder. Dessins de Folon.

Simple hommage à Le Corbusier

Le Corbusier, comme Godard, c'est l'évidence d'un art totalitaire qui embrasse toute la vie. D'où la hargne des médiocres et des cliques en place, dérangés dans leurs grammaires, leurs « patientes insultes ». Mais les prudents, les polis, ne sont pas les moins nocifs, qui font mine d'accepter pour mieux se retrancher derrière leurs réserves. Le résultat, c'est que maintenant les gens y sont parqués, dans les réserves : longues théories de bâtisses tristes comme des films allemands. Et j'en prends exprès l'exemple, car notre architecture est l'équivalent de leur cinéma. A chacun son art, à chacun son crime.
Pourtant, le peuple, plus souple, ne demandait qu'à recevoir. A preuve l'accueil qu'il fit aux deux Corbusier : celui qu'on lui octroya lorsqu'un Grand, moins asservi que les autres, autorisa Marseille, et celui qu'il s'octroya lorsqu'un mouvement populaire résolut d'en appeler directement au Maître pour qu'il lui fît Nantes-Rezé. Or il se trouve qu'architecture et cinéma, les deux seuls arts actuellement signifiants, sont aussi les deux seuls qui fassent aujourd'hui la jonction entre l'art et les masses; que, dans l'exercice même de son métier, l'un et l'autre artiste, intellectuel et ouvrier, doit mettre en forme à la fois l'idée, son matériau, et son économie, et affronter les dures contraintes qu'implique l'opération. L'architecte et le cinéaste sont les seuls qui puissent et qui doivent fabriquer des poèmes par tous habitables. — M.D.

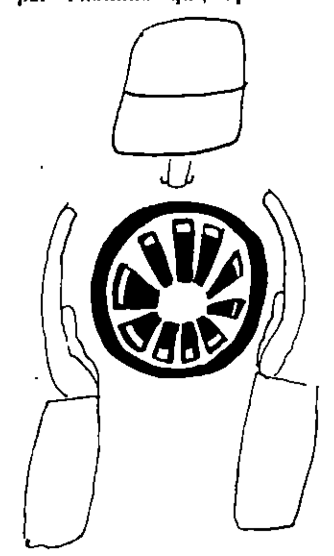
Cassavetes 4


« The American Marriage » : John Cassavetes, son producteur et son caméraman

1960 : *Shadows*; 1961 : *Too Late Blues* : 1963 : *A Child Is Waiting*; et finalement, 1965 : *The American Marriage*, énorme labeur d'amour (150 heures de pellicule), en montage dans un garage, en attendant sa sortie... à Tokyo.
— Pourquoi Tokyo?
— Pourquoi pas? Quand nous aurons fini, nous partirons tous (les amis-interprètes et les amis-techniciens) à Tokyo, puis à Londres, puis à Paris.
— Et quelle sera la longueur du film?
— Quatre heures, cinq heures, je ne sais pas. C'est l'histoire — tournée comme *Shadows* — d'un couple autour de la quarantaine, *le* couple américain richard qui n'ose pas vivre. C'est tourné comme ça, dans mon living-room, dehors, au Whisky à Gogo de la Sunset Strip, au fur et à mesure qu'on s'échauffait pour les rôles. Formidable. — A.M.

Manifeste

A Rome, Roberto Rossellini a rendu public le manifeste suivant :
Un des aspects les plus dramatiques de la civilisation actuelle est que l'immense amélioration des conditions de vie, résultant des conquêtes de la technique et de la science, a provoqué une impression déconcertante de malaise et de trouble au lieu d'apporter le bonheur et la santé morale : il y a dans l'air une vague sensation que notre civilisation n'est que provisoire, déjà rongée à l'intérieur. L'agitation, la violence, l'indifférence, l'ennui, l'angoisse, l'inertie spirituelle et la résignation passive sont des phénomènes qui apparaissent à tous les niveaux des manifestations individuelles et sociales. L'homme d'aujourd'hui, celui des pays prétendus développés, ne semble plus avoir le sens de soi-même ou des choses, et l'art moderne est le principal témoignage de cet ensemble de phénomènes.
Quelles conclusions faut-il tirer de tout cela ?
Faut-il renier notre civilisation qui prétend être rationnelle et positive mais qui ne paraît pas trouver un équilibre définitif ? Non, certainement pas. Il faut cependant agir afin d'obvier à la confusion, au déséquilibre, aux égarements qui ne font que s'aggraver tous les jours. Nous observons dans l'art moderne un phénomène qui nous donne peut-être la clé de cet état actuel d'égarement : la littérature, le théâtre, la poésie, etc., ne semblent pas s'être aperçu de ce qui s'est passé dans le monde depuis que, au cours de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, la vertigineuse course au progrès a commencé, grâce aux grandes découvertes techniques et scientifiques, et a changé la face du monde et de la société. Il n'y a aucun doute : les artistes sont restés indifférents aux machines qui, avec une précision infaillible et une prodigieuse rapidité, ont exécuté les travaux les plus compliqués et difficiles, donnant ainsi à l'homme un nouveau destin. Ils n'ont été inspirés ni par l'invention et la diffusion des nouvelles sources d'énergie artificielle, ni par l'homme qui, après des



milliers d'années de travail et d'efforts épuisants, est finalement parvenu à dompter les forces de la nature, à repousser l'heure de la mort toujours plus loin, à accroître la sécurité de vie et le bien-être. Qui serait capable, dans n'importe quel domaine de l'art, de citer cinq œuvres inspirées par ces victoires ?
Eh bien, nous nous proposons de faire ce que nul autre n'a fait jusqu'à présent. Nous travaillons dans le cinéma et la télévision : nous voulons élaborer des spectacles, des programmes qui puissent aider l'homme à apercevoir les horizons réels de son monde. Nous voulons lui faire connaître jusque dans les moindres détails, en illustrant de façon agréable — mais toujours scientifiquement exacte — tout ce que l'art ou les produits culturels diffusés par des moyens audio-visuels ne lui ont pas montré jusqu'à présent ou, ce qui est pire, ce qu'ils ont ridiculisé, vilipendé.
A nouveau nous voulons proposer à l'homme les fils con-

ducteurs de son histoire et représenter de façon dramatique, comique, satirique, les événements, les luttes, les tumultes et la psychologie des personnages qui ont créé le monde moderne, tout en observant un critère de synthèse entre le spectacle, l'information et la culture.
Les deux cents dernières années qui ont vu naître et se développer notre civilisation actuelle nous offrent un matériel immense où puiser des inspirations précieuses pour la dramaturgie.
En travaillant dans ce sens, nous sommes certains de contribuer à l'évolution des moyens d'information et de diffusion indispensables, avec l'éducation, à ce processus d'éclaircissement qui permettra à l'homme de reconquérir le bonheur, en lui faisant comprendre le sens de sa responsabilité et de sa place dans l'histoire du monde.
(*Signé par :* Roberto Rossellini, Gianni Amico, Adriano Aprà, Gianvittorio Baldi, Bernardo Bertolucci, Tinto Brass, Vittorio Cottafavi.)

Défense de « Nicht Versöhnt »

Conscients de la valeur de *Nicht Versöhnt*, de Jean-Marie Straub, nous pensons qu'il est capital que ce film, maintenu dans son intégrité, voie levés tous obstacles qui s'opposeraient à sa diffusion en Allemagne et à l'étranger.
Premières signatures : Henri Agel, Hervé Alain, René Allio, Janine Bazin, Raymond Bellour, Georges Bez, Jean-Pierre Biesse, Jean-Claude Biette, Charles Bitsch, Jacques Bontemps, Jean-Louis Bory, Claudine Boris, Pierre-Richard Bré, Noël Burch, Albert Cervoni, Jean-Claude Chambon, Jean-Pierre Chartier, Henry Chapier, Michel Ciment, Bernard Cohn, Jean Collet, Jean-Louis Comolli, Michel Cournot, Cécile Decugis, Michel Delahaye, Jean Delmas, Jean Douchet, Michel Duvigneau, Jean Eustache, Jean-André Fieschi, Rémo Forlani, René Gilson, Jean-Luc Godard, Gérard Guégan, Albert Juross, Pierre Kast, André-S. Labarthe, Louis Marcorelles, Michel Mitrani, Mortier, Luc Moullet, Jean Narboni, Claude Ollier, José Pena de Herrero, Claude-Jean Philippe, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Georges Sadoul, Gilbert Salachas, Barbet Schrœder, André Téchiné, Jean d'Yvoire.

Six Paris contés

Un film va sortir : Paris vu par... *Plus précisément, une série de sketches mis en scène par Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer, Jean Rouch, ou organisé par Jean-Luc Godard. En couleurs, ils situent la capitale de l'Etoile à la Gare du Nord, en passant par La Muette, St-Germain, Montparnasse, St-Denis et Levallois. Jusqu'ici, rien que de très normal! Mais l'originalité est flagrante sitôt connue la façon dont furent produits ces courts films. En 16 mm. Un 16 non plus amateur mais commercial. Ecoutons plutôt celui qui en eut l'idée, Barbet Schroeder :*
« *Les films du Losange*, fondés au début de 1964, sont plus qu'une simple société de production. Ils se veulent un mouvement esthétique lié à certaines conceptions économiques. L'ambition de *Paris vu par...* est d'en être le manifeste. (...) Il en est comme pour les maisons d'édition ou les galeries de peinture : ce qui importe, c'est de choisir une ligne et de s'y tenir. Nous sommes certains qu'à la longue le public suivra — une partie du moins — celle qui nous intéresse.
« Ce n'est pas le règne d'une « avant-garde » stérile que nous voulons instaurer (imitée du théâtre ou de la peinture, coupée de la réalité actuelle), mais celui des auteurs. Tout cinéma moderne est un cinéma d'auteurs. Mais le cinéma vraiment moderne, celui de demain, que nous entrevoyons et voudrions aider à percer, ne sera pas le fait de ces auteurs incapables de montrer la réalité actuelle et à venir, de se dégager du reflet de leurs obsessions, de raconter une histoire. (...) Ce qui semble se dégager de *Paris vu par...*, c'est une nouvelle esthétique du réalisme. Il y a dans tous ces sketches, malgré l'originalité profonde de chaque metteur en scène, une volonté commune : restituer des milieux, des classes sociales, des personnages, sans les charger de significations partisanes, voir les choses au-delà des partis pris. (...) De ce respect des choses témoigne l'emploi du « son direct » et la couleur, dont nous voudrions, de plus en plus, faire la règle. C'est la technique qui viendra, qui vient déjà au secours de l'économie.
« Ainsi le 16 mm (dont la TV a fait un format professionnel) permet de réaliser une économie notable sur les frais de tournage (et non pas seulement sur le prix de la pellicule, celle-ci entrant en partie négligeable dans le devis d'un film). Il autorise une plus grande liberté de la caméra et supprime tous les obstacles qui s'opposaient aux prises de vues en décors naturels. Esthétiquement d'ailleurs, les sketches de Godard et de Rouch proposent des formes nouvelles, absolument impensables en 35 mm.
« Ce qui importe, c'est de nous forger les moyens de faire des films plus facilement et moins chers. (...) Il n'est plus permis de s'en tenir à « la politique du coup de dés ». Un film d'auteur de cinquante millions, c'est encore trop cher. Le remède : réduire le prix et augmenter la quantité. Ainsi le succès d'un seul film pourrait en amortir quatre. Et de toute façon, un bon film, si son coût est minime, trouve de plus en plus son public. »
Qu'en disent les auteurs eux-mêmes ?

Claude Chabrol : « La Muette »

La Muette, ou la vie de famille dans le XVI[e] arrondissement, c'est-à-dire quelque chose, sûrement, de tout à fait insupportable, représente le résumé en quinze minutes d'une idée que j'avais depuis longtemps. Non pas que j'aie subi moi-même cette caricature cauchemardesque de la vie familiale. J'ai poussé à l'énormité, mais ce n'est pas si caricatural que ça puisque, dès le départ, les types de la bourgeoisie sont caricaturaux. La bourgeoisie, c'est une classe, mais c'est aussi un état d'esprit, et la classe résistera moins longtemps que l'état d'esprit. L'état d'esprit grand-bourgeois va certainement résister à tous les régimes sociaux. On peut très bien se figurer (avec un minimum d'imagination) un régime marxiste dans lequel on trouverait des gens à l'esprit fortement bourgeois. (...) En plus, il y a tout le côté folie sexuelle de la bourgeoisie. Les « folies bourgeoises », on pense que c'est de la rigolade, mais c'est vrai ! Cela vient de l'éducation, strictement religieuse, catholique ou protestante, mais surtout catholique, qui les oblige à épouser des femmes moches. Quand elles ne sont pas moches, elles sont idiotes, et alors ils deviennent de gros cochons. Tous les présidents directeurs généraux sont de gros cochons, à quelques exceptions près. Ce sont de gros cochons qui, en plus, ont un côté vieux jeu : c'est pour ça que je me suis fait, dans le film, la raie au milieu. (...) Le pire, c'est qu'une fois installés dans leur travail de monstres, ils ne sont pas tellement malheureux. Ainsi, aussitôt que le type peut satisfaire sa petite libido, et gagner de l'argent, et que la femme peut utiliser cet argent pour s'acheter des pommades pour la peau, il n'y a plus aucun problème. Tout va bien ! Seulement, ils se disent des choses effroyables. Et comme, la plupart du temps, ils ne se parlent qu'aux repas (c'est pour cela que mon film est construit sur des conversations à table), ces horreurs deviennent encore plus extraordinaires. Simplement parce qu'ils n'ont rien à se dire, leur monstruosité ressort dès qu'ils ouvrent la bouche.
Grâce au seize millimètres, puisque c'est quand même


« La Muette » : Claude Chabrol et Stéphane Audran

moins cher que le trente cinq, et qu'on peut tourner plus vite, je me suis senti très libre et j'ai mis certaines choses qu'il m'aurait été difficile de mettre dans d'autres films. Et puis surtout, ce qui était à peu près invraisemblable dans les conditions ordinaires du cinéma, nous avons pu, ma femme et moi, jouer les rôles de la mère et du père. Ce qui nous a permis, par exemple, d'inventer les scènes de ménage au tournage ; elles sont ainsi beaucoup plus vraies et beaucoup plus drôles que si je les avais écrites. En outre, je suis très content d'avoir joué le rôle moi-même, car je voulais vraiment que ce soit une caricature et ç'aurait été très difficile de l'obtenir d'un acteur. J'aimais mieux, même si c'était un peu maladroit, que ce soit vraiment monstrueux, que le type soit parfaitement ignoble.

Jean Douchet : « Saint-Germain-des-Prés »

Mon idée, en réalisant ce sketch, était celle-ci : comment sont, de jour, les gens que nous voyons, la nuit, à Saint-Germain-des-Prés ? J'ai voulu montrer le quartier et ses habitants pendant la journée, une fois leurs masques enlevés. La nuit, Saint-Germain paraît naturel, le jour il paraît faux, peinturluré, maquillé. C'est pour cela que mon film se passe entièrement de jour, en référence continuelle avec le monde de la nuit. Saint-Germain, pour moi, ne vit plus que sur son apparence, sa beauté extérieure, son « charme ». Tout ce qu'il y a de moins simple, de moins naturel dans le monde vient s'y donner l'illusion d'une vie villageoise. C'est un montage qui permet, à ceux qui viennent s'y réfugier, de vivre dans le mensonge. Et le documentaire, qui précède l'action, est construit sur cette idée. Visuellement, les travellings et la couleur nous entraînent dans un monde où plus rien n'est spontané ; où le moindre charme est mis sciemment en valeur ; où le beau (qui n'est plus le produit d'une réalité nécessaire mais celui de l'artifice) cesse d'être beau pour n'être que joli.
Ce film est, pour moi, une sorte de tentative de démaquillage. Finalement, qu'est-ce que démaquiller au cinéma, sinon montrer qu'il y a maquillage, que la beauté excessive des couleurs cache, en fait, une duperie fondamentale, dont les personnages sont les premières victimes ? Le personnage central est une Américaine puritaine. Elle cherche à masquer son désir d'un garçon derrière certaines notions bourgeoises. Son désir brut, physique, de Jean, relatif à sa seule beauté, lui semble tirer moins à conséquence du fait qu'il a une situation sociale bien définie, une belle voiture, un bel appartement. (...) Il y a dans le film le problème des garçons, qui est complètement sous-jacent. Saint-Germain-des-Prés est un lieu où se rencontrent toutes les possibilités sexuelles. Quels sont les rapports de ces deux garçons ? Peut-être sont-ils copains, mais cela semble étrange, étant donné leur différenciation sociale. A moins que (je n'en sais rien, mais je le suppose) le second garçon ne soit pas, lui non plus, fils d'ambassadeur. Je pense qu'il est peut-être le petit protégé de l'ambassadeur qui lui a laissé son appartement et sa voiture. Et lui-même, lorsqu'il va rejoindre l'ambassadeur, il laisse l'appartement et la voiture à son copain, soit par amitié de gigolos (ce qui se voit souvent à Saint-Germain), soit par une affection plus tendre, lui permettant ainsi de jouer son rôle quand il ne se trouve pas à Paris. Maintenant il est possible qu'il soit vraiment le fils de l'ambassadeur ; cela laisserait alors supposer qu'il y ait eu des rapports entre ces deux garçons — seule justification à leurs relations qui jetterait donc un jour nouveau sur leurs rapports respectifs avec la fille.
Le 16 m'a permis de m'attacher totalement au mouvement même de ces personnages, pour les suivre dans leurs moindres réactions et traquer leurs intentions dans leurs regards ou leurs paroles. Ainsi, à partir du décor dans lequel ils évoluaient, j'ai pu totalement me soumettre à leurs déplacements.


« Saint-Germain-des-Prés » : Jean-Pierre Andréani et Barbara Wilkind.

Jean-Luc Godard : « Montparnasse-Levallois »

Dans *Une femme est une femme*, Belmondo racontait cette histoire comme un fait divers qu'il avait lu dans un journal. En fait, la trame, que j'ai transformée, était celle d'une nouvelle de jeunesse de Giraudoux. J'étais content de filmer cette histoire, ça donne de la réalité à *Une femme est une femme*. C'est l'esprit de *Bande à part*, c'est ce côté Queneau de l'existence, des personnages qui vivent comme ça et qui parlent en « son direct ». C'est fait sur l'acteur. Ce qui est intéressant, c'est cette espèce de fluidité, c'est d'arriver à sentir l'existence comme une matière ; ce ne sont pas les gens qui sont importants, c'est l'air qui est entre eux.
Même quand ils sont en gros plan, la vie d'à côté existe. La caméra est sur eux, le film n'est pas centré sur eux. J'ai fait un film de quartier, d'époque. C'est Montparnasse. Ça correspond pour moi à une idée de Montparnasse, à une idée que j'ai de la peinture et des gens ; enfin une idée à la Henry Miller. (...) On a tourné le film en trois ou quatre plans, et puis on a un peu morcelé les prises. Rouch a filmé son sketch en un seul plan. Pour lui, c'était nécessaire : c'est totalement fait sur la durée. Les secondes s'ajoutent aux secondes. Quand il y en a énormément, on finit par être impressionné.
Mon film, c'est différent, c'est plutôt le côté : l'existence est un fleuve. Il n'y a pas du tout d'idée de montage, c'est un tournage, un événement tourné. (...) J'ai écrit un texte et j'ai dit : « Voilà ce qui se passe. Voici le sens de ce qui se passe ». Moi j'avais le sens, les acteurs ont donné le signe, et Maysles a fait la signification. Les trois étapes de la sémantique.
J'avais un événement, je l'ai décrit, j'ai demandé à des gens de le rejouer, de le revivre comme bon leur plaisait, étant donné qu'ils avaient une certaine action, un certain dialogue, et un certain décor à occuper. Ils l'ont occupé comme ils voulaient, et ensuite Albert Maysles s'est comporté comme un reporter d'actualités, comme s'il était devant un fait réel, en ne l'influençant absolument pas. J'ai essayé d'organiser l'événement le mieux


« Montparnasse-Levallois » : Johanna Shimkus et Serge Davri.

possible, et non pas de le régler comme une mise en scène de théâtre.
Je me suis bien entendu avec Maysles, parce que c'est un peintre, dans sa manière de voir. (...) Là où, moi, j'aurais eu envie de bouger la caméra, il bougeait. Et par la suite, il m'a dit que quand il avait envie que ça bouge dans le cadre, les acteurs bougeaient. Je ferai un jour un plus grand film avec lui, où tout sera organisé suivant ce principe. Maysles serait vaguement au courant de l'histoire, et moi, j'irais répéter avec les acteurs, des trajets et des actions. A telle heure, quelqu'un sort du Claridge, remonte les Champs-Elysées, ou va au Quartier Latin. Maysles est là. Il sait ce qu'il peut se permettre de ne pas tourner, et ce qu'il est primordial de ne pas rater. Si c'est un assassinat, il faut qu'il appuie sur le bouton au moment où se produit cet assassinat. C'est une cérémonie que je prémédite.

Jean-Daniel Pollet : « Rue Saint-Denis »

J'ai écrit le sujet de *Rue St-Denis* après *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, en pensant au même acteur, Claude Melki. Les personnages qui, au départ, ne sont pas transposés, en sont très réalistes. Je ne peux plus, maintenant, imaginer des personnages principaux de cette sorte. J'ai essayé de dépasser le réalisme en mettant, au montage, une musique qui fait « décoller » complètement le film, vers quelque chose qui n'est pas non plus tout à fait le fantastique, ni le poétique. Le choix du décor, avec ses murs aux quatre couleurs, était aussi une manière d'échapper à un réalisme direct. Chronologiquement, ce film aurait dû se situer avant *Méditerranée*, qui était un saut dans l'Imaginaire. Cependant, *Rue Saint-Denis* en porte sans doute la trace : il m'était devenu impossible d'accepter le réalisme brut.
A cause de *La Ligne de mire* (en particulier), et de l'état actuel du cinéma français (en général), je suis absolument obligé, vis-à-vis des producteurs, de raconter une histoire traditionnelle, classique. Et pour *Une balle au cœur* se pose le même problème que pour *Rue Saint-Denis :* arriver à imposer, à partir d'une histoire qui ne me préoccupe pas, un certain nombre de choses qui me tournent dans la tête naturellement. Des choses qui, finalement, ont trait à l'importance des décors, des objets, à un rythme un peu particulier que je voudrais donner aux séquences.
Il m'est arrivé de rêver complètement un film (dont j'ai écrit le scénario en me réveillant). On ne rêve pas des personnages, mais des objets, des moments, le temps, l'espace, la durée ; tout cela, dans un rêve, a plus d'importance que la psychologie. Cette succession d'états raconte l'intérieur de soi-même beaucoup mieux qu'on ne pourrait le faire en racontant l'histoire d'un autre. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de me mettre, de me glisser dans la peau des personnages, mais de les faire vivre dans un certain climat.
D'ailleurs, dans le film que je ferai, dès que je le pourrai (*New York-Bassae*, itinéraire d'un personnage à travers l'Amérique, l'Europe et la Grèce), je ne prendrai que ce que je voudrai des endroits, des moments, des personnages. Afin de réaliser une sorte de long poème sur des gens, des paysages, des moments, des musiques, qui soit un documentaire sur tous ces pays et sur moi-même — fait en un an, comme on écrit.
Je pense qu'un film naît du rapprochement des personnages, et non de leur évolution. Car je crois que, en fait, on ne change pas ; on retombe toujours, on se relève toujours au même endroit. On est fidèle aux choses qu'on a rêvées à quinze ans, qui ressurgissent, toujours les mêmes. Il existe certainement des cas où se produisent des bouleversements profonds. Mais ce qui m'intéresse, ce ne sont pas ces états de crise, c'est la permanence de l'être d'un personnage. Je suis pour un cinéma dramatique et tragique. Mais le drame, je ne crois pas que ce soit une situation exceptionnelle (que, par exemple, on se trouve dans une situation critique) ; ce serait plutôt que les choses existent et qu'on ne les comprenne pas.


« Rue Saint-Denis » : Claude Melki et Micheline Dax.


« Place de l'Etoile » : Marcel Gallon et Jean-Michel Rouzière.

Eric Rohmer : « Place de l'Etoile »

Le sujet du film est déduit de la structure géographique de la place de l'Etoile. Qu'est-ce qu'il y a sur cette place ? Des automobilistes et des piétons. J'ai choisi le piéton. Il est dans sa nature de marcher : il fallait donc lui faire accomplir un certain trajet. J'ai supposé que mon personnage sortait par la bouche du métro de l'avenue de Wagram et que son lieu de travail se trouvait de l'autre côté de la place. Que peut-on faire faire à quelqu'un ? Marcher, bien sûr. Mais on peut aussi le faire courir. Cette course, il fallait la justifier. Quand on court, surtout dans la rue, c'est qu'on est très pressé. Mais aucun Parisien n'est pressé au point de courir quatre cents mètres à la suite. Mon personnage devait avoir peur de quelque chose. C'est ce qui m'a donné l'idée de la bagarre avec l'individu sur le pied duquel il marche. Maintenant, pourquoi marche-t-il sur le pied de cet individu ? Il n'y a pas besoin de donner d'explication : c'est une chose qui arrive à tout le monde. (...)
L'esthétique de ce qu'on appelle « les grands ensembles » me paraît conçue en dépit, non pas de l'harmonie extérieure, mais de la rêverie la plus nécessaire à l'homme. C'est une conception bonne pour une devanture d'épicerie (où l'on voit des piles de conserves plus ou moins artistement disposées). Quand vous habitez quelque part, vous éprouvez le besoin d'être à la fois protégé du monde et ouvert à lui. Et l'urbanisme classique obtenait cette ouverture et cette protection (que l'on pense à Paris ou à Venise). Maintenant on n'a plus l'air de vouloir s'occuper de ça. Et, peu à peu, on détruit Paris. C'est pourquoi je crois que mon film traite le sujet et que, lorsqu'on parle de Paris, le problème le plus important est de comprendre sa beauté, et de la faire comprendre. Mon film est un film engagé.
La couleur joue un rôle précis dans l'histoire : les feux de signalisation, que l'on voit à plusieurs reprises, ont dicté la tonalité du *film*. Ça n'a pas été difficile, étant donné que la dominante de l'Ektachrome est plutôt verdâtre : le rouge, en regard, prend de la valeur. De plus, j'ai eu la chance que le tournage ait coïncidé avec la visite du président de la République italienne (dont le drapeau, comme on sait, est vert et rouge). (...) Or, dans ce film, qui, par son sujet même, est un film de *signaux*, il est très important que de petites taches colorées établissent des repères. En noir et

blanc, on perdrait beaucoup de l'intérêt dramatique. (...)
Le sentiment d'insolite ne peut être donné que par l'exacte ambiance sonore du lieu où se passe la scène. Je pense sur ce point, qu'il faut préférer la vérité particulière à la vérité générale, ou du moins que la seconde ne peut être atteinte qu'*après* et *par* la première. C'est pourquoi le son, même quand il n'est pas synchrone, a été pris Place de l'Etoile. Et puis, ce qui m'intéresse dans le cinéma, c'est qu'on s'instruit en le pratiquant. Si je connais ce que je vais montrer, je m'ennuie. Il y a plus de sept mille ans qu'on sait tout sur tout, en général. C'est le particulier qui fait la force du cinéma et sa raison d'être.

Jean Rouch : « Gare du Nord »

En fait, j'ai été conduit à l'idée de *Gare du Nord* par certains des problèmes du cinéma-vérité. En particulier celui du délayage : les gens ne parvenaient à dire quelque chose de très important qu'après dix à quinze minutes d'hésitations, de refus. Mais, paradoxalement, en isolant cette chose essentielle de son contexte, en coupant les bafouillements qui la précédaient, elle devenait beaucoup moins importante, beaucoup moins *significative* que lorsqu'elle naissait peu à peu de cette espèce de bavardage.
C'est pourquoi à ce moment-là, pensant en outre qu'il devait être possible d'appliquer les méthodes du cinéma-vérité aux films de fiction, j'avais décidé, pour éviter le délayage, de tourner *La Punition* en un ou deux jours. Finalement, il y avait encore sept heures et demie de heu, heu, heu... pour une demi-heure de choses essentielles.
J'ai alors senti le besoin de dépasser ce problème, dans *Gare du Nord*, en écrivant un dialogue avec les interprètes et en tournant le film *dans son temps réel*, qu'on limitait à vingt minutes. L'improvisation ne joue plus alors, au niveau des dialogues ou des situations, mais elle est complète au niveau du réalisateur, des techniciens, et du jeu des acteurs.
Et là le problème technique était énorme, le risque était total puisque, malgré toutes les précautions, il suffisait d'un passant qui reste dans le champ, d'une défaillance des acteurs, du son ou de l'image, etc., pour que l'histoire soit rompue. Tout était perpétuellement remis en question.


« Gare du Nord » : Barbet Schrœder.

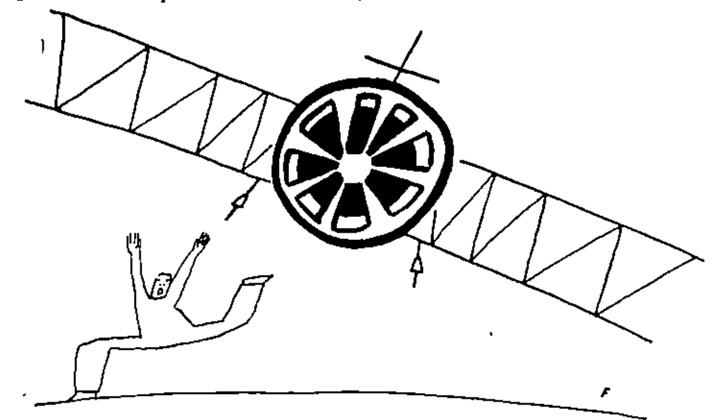
L'histoire elle-même était inspirée par un des paysages les plus dramatiques que je connaisse à Paris : le pont, rue La Fayette, au-dessus des rails de la gare de l'Est. (...)
Le cinéma, c'est l'Aventure, mais la difficulté, c'est que, cette aventure, il faut continuellement la maîtriser. Ainsi le reproche que je pourrais faire aux films que nous avons faits, ces films dits de cinéma-vérité, c'est que nous pensions qu'il fallait nous laisser guider par elle. Ce qui, effectivement, nous menait au thème de la Rencontre. Mais toutes les rencontres ne sont pas intéressantes, il y en a même très peu qui le sont. Il fallait, alors, faire le point : cette rencontre, ce thème, je crois qu'on peut le traiter en racontant une histoire, mais une histoire racontée avec des images et avec des morceaux de vie.
Quant au tournage en un seul plan, ou en deux plans (puisqu'on a tourné *Gare du Nord* en deux plans), c'est simplement, je crois, une performance, mais qui est justifiée dans un moment de ce genre. Car ce qui me semblait capital, étant donné que la fin du film était très dramatique (un suicide), c'est que, en tournant le film dans un temps réel, non pas de l'action réelle, mais de l'action filmée, le spectateur ne pourrait faire autrement que déboucher sur le drame final. Même s'il n'y croit pas, il y a tout d'un coup le fait que l'issue ne peut être que celle-là. Que le poids du temps a rendu cette issue fatale, et qu'ainsi le spectateur en est un peu complice.
Ce plan, simplement, c'est le temps réel avant le drame. Ces quelques minutes de vérité où un homme est en face de son destin.

Berlin entre deux chaises

Berlin reste toujours Berlin. Vaste, vive, détendue, et toujours sujette à de brusques sautes d'humeur (et d'humour), vu les points sensibles — toujours aussi douloureux. Et elle continue de grandir.
Le festival aussi, qui se dessine plus nettement une ligne, en même temps qu'il continue de réagir (en ce qui concerne surtout le cinéma indigène) en fonction de certains tabous, complexes, etc., autant de failles pour traumatismes divers.
La sélection, cette année, fut le fait de critiques. Ils n'ont pas mal travaillé. Bons ou pas, les films présentés relevaient tous d'un même parti pris, au moins fécond : présenter des œuvres représentatives du jeune cinéma actuel.
Examinons-les par pays.

ITALIE

Una bella Grinta, de Montaldo Giuliano. Portrait d'un sans scrupule, avec arrière-fond socio-économique. On sent l'influence de Rosi. Mais elle devient ici recette, convention, voire démagogie.



CANADA

Amanita Pestilens, de René Bonnière. Dit l'envahissement urbain de champignons vénéneux. Sujet de court métrage mal étalé sur un long.

ARGENTINE

Pajarito Gomez, de Rodolfo Kuhn. Portrait d'une idole des jeunes, sur le ton : démontons les rouages de la fabrication. Mais s'il existe des gens qui « fabriquent » des idoles, c'est aussi que ce phénomène répond à un besoin profond, sans quoi ne se ferait pas sentir la nécessité de l'exploiter. Pourquoi ce besoin ? Comment se manifeste-t-il ? Quels sont ses aspects authentiques ou inauthentiques ? Voilà les questions auxquelles ce film (tout plat, mal fait) se hâte de ne pas répondre. Journalistes, idoles, public : tout ça c'est pur cynisme, inconscience ou stupidité. Bref : de la grosse « critique sociale », telle que la conçoivent les petits bourgeois en colère qui font leur crise de gauchisme pubertaire.

ETATS-UNIS

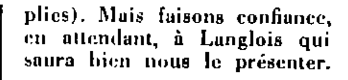
Cat Ballou, de Elliot Silverstein. Parodie de western. Fait sans doute par des gens qui aiment et connaissent la question, quand même d'une déplorable facilité. Restent : le gentil numéro de Jane Fonda et celui de Lee Marvin, ahurissant sur-cabotin, qui est ici à Emil Jannings ce que celui-ci est à Randolph Scott.

BRESIL

Vereda de Salvaçao, de Anselmo Duarte. L'auteur de *La Parole donnée* continue à faire dans la religion. Ici : de pauvres gens de la brousse sont fascinés par un prêcheur fanatique et finissent par verser dans des crises de possession. Même chose que ci-dessus, question critique : la plus fausse (et inoffensive !) qui soit, avec le même simplisme effarant qui veut que tout ce monde, quasi, soit idiot ou inconscient ; sans parler du fait qu'être réduit pour finir à l'état de « primitif », voilà qui constitue pour notre « civilisé » de Duarte l'abomination des abominations. Question facture, le film aussi est civilisé : léchage « artistique » d'école de cinéma.

ISRAEL

Sallah, de Ephraïm Kishon. Comédie. Sallah, vieux juif oriental (personnage tradition-



nel et défoulatoire) débarque en Israël avec son innombrable famille. Le film est joyeusement raciste (notre héros méprise les juifs européens — mais il en fréquente un pour le plumer au jeu), antidémocratique (les candidats s'efforcent de corrompre les électeurs par tous les moyens, et Sallah de son côté joue sur tous les tableaux pour obtenir autant d'avantages — et finalement ne voter pour personne), et antisémite : Sallah (qui ressemble étonnamment au juif Süss), lorsque sa fille se marie, la vend (« vous, dans les kibboutz, quand vous avez semé, vous aimez récolter... ») et compte ses sous (ce qu'il fait tout le long du film) enfermés dans une armoire, elle-même objet de transactions douteuses. Mais il se voit obligé de rendre l'argent car, son fils se mariant avec la fille du « vendeur », celui-ci fait une contre-vente qui annule les opérations. En plus, nos héros sont absolument allergiques aux kibboutz, tout autant qu'au bidonville dans lequel on les a parqués, faute de logements. Ils manifestent pour en obtenir, mais les bureaucrates s'en foutent. Alors ils manifestent pour leur maintien dans le bidonville, et les bureaucrates, pour les faire taire, leur donnent des logements.

Ce morceau d'humour juif nous montre comment on peut et doit rire de ces grands problèmes qui constituent pour nos gauches crispées autant de matières à sermons. A quand une comédie sur les camps ?

INDE

Charulata, de Satyajit Ray, d'après R. Tagore. Sujet : Une femme, son mari (éditeur progressiste) et les amis d'icelui. Sa solitude, au milieu de tous ces mâles à ambitions (mais sincères et gentils) qui parlent, à longueur de jours chauds, politique et littérature. Seule consolation : l'ami et disciple du maître, en qui elle voit un amant en puissance, et qu'elle se gagne à coup de littérature (quel autre lien possible ?) mais qui finit par se révéler un peu lâche et intéressé — quoique gentil. Elle se retrouve à la fin seule avec son mari — bien brave lui aussi. Sur ce très grand sujet, beaucoup de rigueur et de sensibilité. Evidemment, c'est trop ou trop peu dire, mais (l'ai-je mal vu ?) le film m'a un peu dérouté. A revoir, donc, et réexaminer.

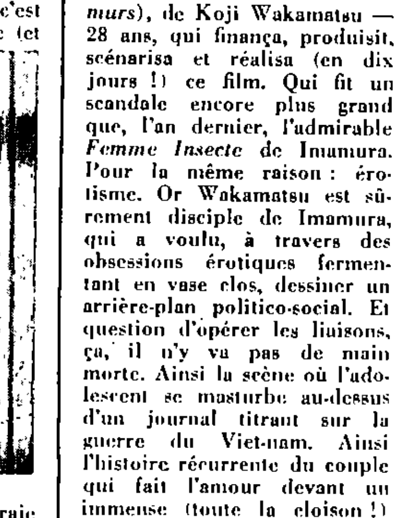
Indo-Américain — et révélation inattendue de ce festival : *Shakespeare-Wallah*, de James Ivory. Une petite troupe d'anglais, acteurs ambulants, esseulés dans une Inde nouvelle, continue obstinément son métier, qui est aussi mission : maintenir la présence de Shakespeare.

Le film rend absolument toutes les implications de cet immense sujet : document sur la vie (économie incluse) d'une troupe, sur les rapports Orient et Occident, artiste et public, théâtre et cinéma (avec une incursion dans le cinéma indien), rapports aussi, et généralement, de l'ancien et du nouveau... D'où la vieillesse et la jeunesse, et le passage, via l'amour, à l'âge adulte : c'est la jeune fille de la troupe (et Ivory a fait jouer une vraie famille de vrais acteurs ambulants) qui connaît son premier amour avec un jeune indien, par ailleurs amant d'une célèbre actrice indienne à caprices. Le début du film est d'une très grande force. On pense au *Carrosse d'or*. Mais l'œuvre se situe à un autre niveau : celui d'une extrême douceur et justesse de ton, à l'intérieur de laquelle surgit, par éclairs, le sublime. On pense aussi, bien sûr, au *Fleuve* du même Renoir, mais ce ne sont que convergences. Auteur et film sont eux-mêmes avant tout, outre que celui-ci est le pur — et premier — produit du terroir indo-anglais. Malheureusement, c'est exactement là le genre de film que le moindre distributeur se croira le droit de couper pour cause de « longueur » (ses deux heures sont pourtant bien remplies). Mais faisons confiance, en attendant, à Langlois qui saura bien nous le présenter.



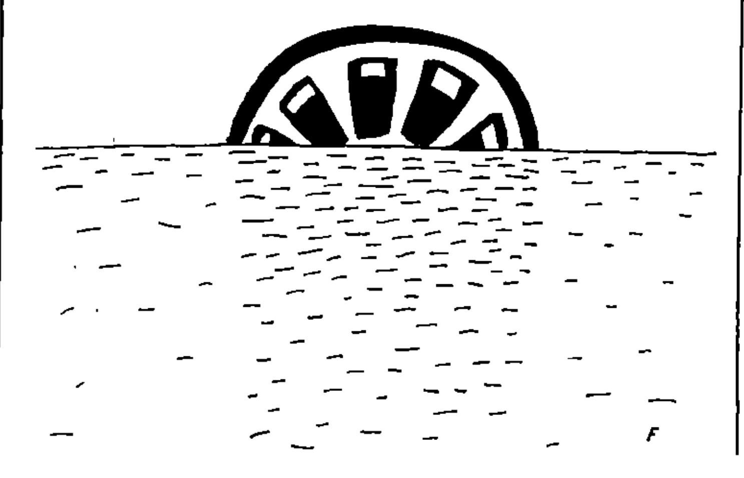
Roman Polanski : Répulsion (Catherine Deneuve et Yvonne Furneaux).

JAPON



Kabe no Nakano Himegeto (*Histoires de derrière les murs*), de Koji Wakamatsu — 28 ans, qui finança, produisit, scénarisa et réalisa (en dix jours !) ce film. Qui fit un scandale encore plus grand que, l'an dernier, l'admirable *Femme Insecte* de Imamura. Pour la même raison : érotisme. Or Wakamatsu est sûrement disciple de Imamura, qui a voulu, à travers des obsessions érotiques fermentant en vase clos, dessiner un arrière-plan politico-social. Et question d'opérer les liaisons, ça, il n'y va pas de main morte. Ainsi la scène où l'adolescent se masturbe au-dessus d'un journal titrant sur la guerre du Viet-nam. Ainsi l'histoire récurrente du couple qui fait l'amour devant un immense (toute la cloison !) portrait de Staline. Et ici l'homme est un ancien brûlé d'Hiroshima qui, perdu pour perdu, brûle ce qui lui reste de vie à baiser. Plus loin : le jeune homme, qu'excite la contemplation par la fenêtre d'une femme qui trompe son mari, tente de violer sa sœur, mais n'y réussissant pas (épisode faulknérien des épis — ici dans le frigidaire) va faire chanter la femme mariée : donnez-vous ou je vous donne. D'abord elle se défend, puis elle accepte. Mais il n'arrive toujours pas. Alors il la tue. Genèse d'une délinquance. Genèse d'un fait divers : le film se clôt par un dernier gros titre : un écolier a tué...

Quand nous en arrivâmes là, la salle hurlait depuis déjà un bout de temps. Dégueulasse ! arrêtez !... ça houlait. Et le lendemain, un corporatif : « Cochonnerie ! ». Et en gros titre. Les officiels japonais, du coup, de se dédouaner : que le film était officieux, ne l'avaient pas vu, les Japonais pas comme ça, etc. Un drame. Le curieux, c'est que les sélectionneurs ont pris cette œuvre (juvénile mais fascinante et prometteuse) au lieu et place d'un authentique Imamura (*Akai Satsui*) jugé trop risqué. C'est donc un juste retour des choses si l'élève se révéla encore plus dangereux que le maître. Car, en plus, ils se firent taper sur les doigts par les anciens: ceux qui, furieux des réformes introduites dans le festival, réclamaient un vrai bon festival de films « pu-



blics » et « commerciaux ». A bas l'intellectualisme! A bas l'érotisme ! clamèrent-ils pendant douze jours, à propos de chacun des films présentés. Vive (leur cheval de bataille) *Cat Ballou !*
C'est aussi à ces réactions qu'on peut juger (en dépit de



ses quelques défaillances) la hardiesse méritoire de l'équipe des sélectionneurs.

GRANDE-BRETAGNE

The Knack, de Richard Lester (présenté hors compétition, de même que le canadien, l'israélien et, ci-dessous, *31 degrés*, *La Robe* et *Paris vu par...*). Le film réalise l'embourgeoisement prudent du principe non-sensique si joliment utilisé dans le film à Beatles. Du vent.
31 degrés à l'ombre, de Jiri Weiss, mélange le réalisme anglais et tchécoslovaque. Bon métissage. Bon sujet aussi. Bon travail. Bon tout. Mais le film ne dépasse pas un honnête niveau, avec belles touches intermittentes, dues surtout à l'interprétation de Anne Heywood, qui incarne un beau personnage.
Repulsion, de Roman Polanski. En trois minutes, et avec cette maîtrise suprême qui lui permet de camper tout un monde en quelques gestes, réflexes, et notations (voir *le Couteau dans l'eau*), Polanski nous expose son sujet : une fille sexuellement et alimentairement allergique à la viande. Là-dessus, et avec, tout du long, une étonnante surdétermination de chaque détail (il y a toujours trois ou quatre raisons qui justifient, imposent *ce* plan, *cet* angle, *ce* détail...), il tire toutes les conséquences de son point de départ. Au début, le film se poursuit sur le mode réaliste intimiste, puis, s'élargissant, commence à intégrer la dimension pathologique — moment dangereux : on a des inquiétudes sur la stabilité du film — mais celui-ci au contraire trouve un nouvel équilibre en allant — et c'était désormais la seule solution — aussi loin dans le pathologique qu'il est possible à film d'aller, en même temps que, franchi le miroir, nous plongeons dans l'onirisme phantasmatique. C'est là pour l'héroïne le point de non-retour. Elle est désormais totalement coupée du monde. Deviendra folle et meurtrière. On pense évidemment à Hitchcock (ce genre de déséquilibre, souvent latent chez ses héroïnes, devient patent chez Marnie), outre que le film est souvent hitchcockien d'image : une porte qui s'ouvre sur une salle de bain, une brosse à dents déplacée, un lapin sur une assiette, provoquent un choc et une émotion suspensielle. Mais cette référence, comme celle au Bergman du *Miroir* (à contrario, du reste : comparer l'utilisation des failles dans le mur), n'est là que pour aider à situer le film, dont nous reparlerons.
Car la réussite est aussi totale qu'originale. Et le document (cette sorte de pari à postulat médical : développer toutes les implications de l'anorexie mentale) se superpose admirablement au délire (la matérialisation des phantasmes constitue la réussite de ce que Michaux a totalement raté dans ses films). Outre cela : le film est la première matérialisation sur l'écran d'une des vieilles hantises de l'humanité (et qui imprègne, entre autres, les mythes iroquois, comme l'a exposé C. Lévi-Strauss), effrayée du danger que lui font courir les êtres qui refusent la sexualité. L'expression de cette peur du corps est, par ailleurs, très rare dans l'art moderne — mais citons Swift, sur ce plan, héros polanskien.

DANEMARK

To (Deux), de Palle Kjaerulff-Schmidt, auteur du remarquable *Week-end*. Un peu comme Jörn Donner avec *Aimer*, P.K.S. a commis certaines des erreurs types du second film. En l'occurrence, cette comédie-document sur les avatars d'un couple terrible sent vraiment son modernisme à tout prix. Son côté artificiel est accusé par le divorce qu'il y a entre le contexte danois et l'acteur principal qui fait très anglais. Restent des tas de grandes qualités, et que, malgré cette éclipse (relative et passagère) P.K.S. est la première valeur sûre du jeune cinéma danois.

SUEDE

Trois films, trois cas.

Kungsleden, de Gunnar Höglund. C'est un film d'itinéraire présent-passé, dans une solitude d'extrême-nord estival et une ambiance scouto-sportive fortement teintée d'érotisme suédo-juvénile. Le tout passé au moule de *Marienbad*. Rien à sauver de cette sympathique et parfois drôlatique mélasse, sinon une immense bonne volonté. *La Robe*, de Vilgot Sjöman. Le film, meilleur que 491, fut un échec total en Suède. Idem à Berlin. Bizarre. Car enfin Sjöman, s'il n'est pas un génie, a au moins *une* idée (qui tourne autour d'un certain climat féminin) et, à l'intérieur de cette idée, (voir *La Maîtresse*) il donne sa pleine mesure — qui est fort honorable. Ici, le film, parfois émouvant et beau, est toujours, au moins, juste. C'est ce que j'avais pensé en le voyant à Stockholm sans comprendre les dialogues. Lesdits dialogues, sous-titrés à Berlin, m'ont ancré dans cette opinion.



James Ivory : Shakespeare-Wallah.

J'y avais vu aussi, dans les mêmes conditions, *Kärlek 65* (*Amour 65*), de Bo Widerberg. N'avais guère aimé. Je me demande maintenant comment j'ai pu être si modéré dans mon jugement. Le film est abject. L'un de ces films faits, avec la plus basse démagogie et les trucs les plus laids, par un rusé qui joue sur tous les tableaux le jeu du film à la mode, à coup de recettes savamment mixées.
Mais ici, la hideur crapuleuse d'un érotisme pseudo-suédois ne choqua personne. Car c'était du dégueulasse de bonne compagnie, toutes précautions prises par l'auteur du côté de « ce qui se fait » en monde nordique et milieu artistique. Exemple plus précis : l'auteur (qui s'autobiographise felliniennement) nous montre la vie d'un réalisateur au travail. Or, de ce qu'il nous montre du cinéma ou du monde du cinéma, pas un détail qui ne soit faux à se tordre (sans parler du personnage du réalisateur, constamment « désigné » au spectateur par le cadreur qu'il porte autour du cou, même en privé — sauf à l'enlever au moment du suprême coup de rein amoureux) : Widerberg s'est dit : pour le public, le cinéma, ça doit être ça. Montrons lui donc ça.

FRANCE

Alphaville, de Jean-Luc Godard. Voir ce qu'on en a déjà dit ici. J'ajoute seulement que, vu à Berlin, le film actualise quelques autres de ses dimensions virtuelles, au milieu de ces cliques régies par un absolutisme d'une logique destructrice (voir les réactions à *Nicht Versöhnt*), sans parler du voisinage de la D.D.R. où *Métropolis* est interdit, où les vopos font des brûlots des livres et revues saisis sur les visiteurs, où des critiques de cinéma se voient interdire d'aller dans les festivals, lorsqu'ils sont célibataires — sans femme qu'on puisse garder en otage.
Thomas l'Imposteur, de G. Franju. Voir ce qu'on en a déjà dit ici. P.S. : Une conférence de presse prend toujours l'un de ces trois aspects : technique, lèche-cul (le réalisateur veut son prix) ou (rarissime) provocante. Avec Franju, ce fut le cas. Aux premières bêta-questions du type : « Qu'est-ce que vous avez voulu dire? » Franju démarra. C'est pas à

moi de vous le dire... Avez vu le film ? Etes assez grand pour voir tout seuls, etc. Et il fut grossier. Sublime.

Le Bonheur, de A. Varda. Ne pas voir ce qu'on en a déjà dit ici... Si je puis me permettre de profiter de l'occasion pour signaler que, point de vue assez largement partagé, et par certains ici-même, je trouve ce film horrible. J'en pense à peu près ce que je pense de *Kärlek* 65, sauf qu'ici les trucs et recettes sont autres et autrement combinés. Il se trouve qu'on a pris ce film à Berlin à la place de *Journal d'une femme en blanc* de Autant-Lara. Cela constitue la deuxième erreur des sélectionneurs qui, réalisant avec un peu de retard le contenu du célèbre article de Truffaut, rejettent Autant-Lara au moment même où (mais déjà depuis plusieurs films) il se révèle grand auteur... et montre ce qu'est la vraie critique sociale.

Paris vu par... (Douchet, Chabrol, Godard, Pollet, Rohmer, Rouch), fut projeté en ouverture et dans la Congresshalle (de l'architecte Hugh A. Stubbins), juste après le discours, bref et bien senti, de Willy Brandt, bourgmestre de Berlin, qui déclara notamment qu'il n'y avait pas de cinéma allemand. Godard et Rohmer sont à la hauteur de leur passé. Et Chabrol, qui, sur le ton d'humour atroce qui est sien, fait (et interprète) le plus beau et véridique portrait de la bourgeoisie depuis *la Règle du jeu*. Rouch, lui, se surpasse, dans un sketch génial, mais qui est détesté ici — comme en France.

ALLEMAGNE

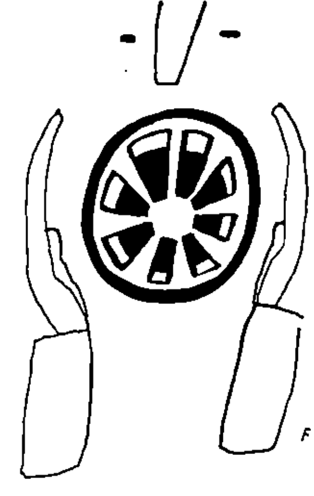
Wälsungenblut, de Rolf Thiele, d'après Thomas Mann. Rien dans ce film qui ne relève de cette « cuisine de cinéma » allemande, où des recettes ahurissantes font force de loi. Aucun rapport avec Mann, l'Allemagne, le cinéma, l'art, l'homme. A ce titre, impressionnant. Presque terrifiant. *Qui* peut faire ça ? et pour *qui ?* Et pourquoi ?...

Das Haus in der Karpfengasse (*La Maison de la Karpfengasse*), de Kurt Hoffmann. Sans doute ce qu'a fait de moins mauvais le grand cinéma allemand. Il y a quelques petites idées au début, plus une grande à la fin. Mais le principe était mauvais, qui consistait (sur le thème de l'occupation allemande en Tchécoslovaquie) à dépeindre la situation des gens par petites touches sketchées sur les habitants d'une même rue.

Mais on n'oubliera pas la pauvre vieille dame en mal de passeport. D'autant qu'on ne pouvait pas ne pas penser aux équivalents d'outre-mur.

Hors compétition était projeté le *Nicht Versöhnt* de Jean-Marie Straub, dont il a déjà été question dans les *Cahiers*.

Chef-d'œuvre (et qui est aussi une des expériences les plus hardies tentées au cinéma) que ce film qui poursuit les voies déjà tracées par Dreyer, Bresson, Rossellini, Resnais. Pour le moins : la plus grande œuvre allemande depuis Lang et Murnau.



Pour avoir dit la moindre de ces choses, je provoquai un scandale. Lequel s'intégra aussitôt à celui déjà provoqué par le film. Car celui-ci obtint un immense succès de fureur et fut littéralement fusillé à bout portant par une salle ricanante et haineuse. Voir plus loin l'article de Jean-Claude Biette. A titre de complément : quelques précisions sur les causes et résultats de ce que la presse allemande appelle « l'affaire Straub ».

CAUSES

Le film de Straub contrevenait à beaucoup de « règles ». En Allemagne (où, de toute façon, un critique, vanité oblige, se doit de trouver tout film criticable) une œuvre ne se définit qu'en fonction de théories. Elle est donc pratiquement condamnée à toujours être quelque chose de trop ou de pas assez par rapport à ladite théorie. Comme un chef-d'œuvre est toujours, par définition, quelque chose de plus que ses propres règles, le cercle est vicieux.

Vous ne vous en sortirez pas en disant d'un film, purement et simplement, qu'il est beau. Car le mot est déjà suspect, presque fasciste, puisque pas « objectif » et on ne vous le pardonnera que si vous êtes capable d'exposer, sur le champ, les raisons et critères de votre jugement, ainsi que la théorie dont ils relèvent, et de répondre en passant à quelques bricoles du genre : Comment changer la société ? ou Qu'est-ce que l'art ? Si vous ne vous exécutez pas, vous êtes déclaré en faillite.

Une des règles enfreintes par Straub était la langue. Il existe un « allemand de cinéma » langue de conservatoire, dite par des phraseurs professionnels lors de la post-synchro des films allemands ou étrangers. C'est la seule langue autorisée. Les Allemands n'ont pas le droit d'entendre leur propre langue au cinéma. Or *Nicht Versöhnt*, évidemment, était tourné en direct, et les critiques entendirent, outre un léger accent de Cologne, les vibrations et intonations caractéristiques de toute voix « en action ». Hurlèrent aussitôt qu'on leur massacrait leurs oreilles et leur langue. Qu'expliquer ? Ils ne peuvent, ou ne veulent, réaliser la façon dont Dreyer, Bresson, Resnais ou Godard (et *Alphaville* ?) « massacrent » leur langue.

De plus, Straub passe progressivement au récitatif lorsque (une raison entre mille) il s'agit de faire dire un texte très littéraire (de Böll, et très beau) dont il veut garder la littéralité et la littérarité. Pour tenter de se faire comprendre, Straub fit appel à Brecht. Blasphème ! car si l'Allemagne a finit par accepter Brecht, ce n'est qu'en le cantonnant dans les strictes limites d'une orthodoxie brevetée. Quant à la caméra : On n'a pas le droit (?), disait l'un, de tourner un film avec un seul objectif (or il a été tourné avec sept !), et un autre : on n'a pas le droit (?) de laisser la caméra immobile (il faudra faire un jour le décompte des panos et trav. de N.V.).

RESULTATS

Alors qu'un critique doit, même s'il fait des « réserves », soutenir une tentative, au moins méritoire (ce ne fut le cas, lors de la discussion, que de Alexander Kluge et Enno Patalas, lequel avait déjà fort concrètement aidé le film), le critique allemand s'arroge le droit de condamner sans recours tout ce qui lui semble imparfait. Sur le ton de ce Hans Georg Soldat qui écrivit froidement : « Le film doit



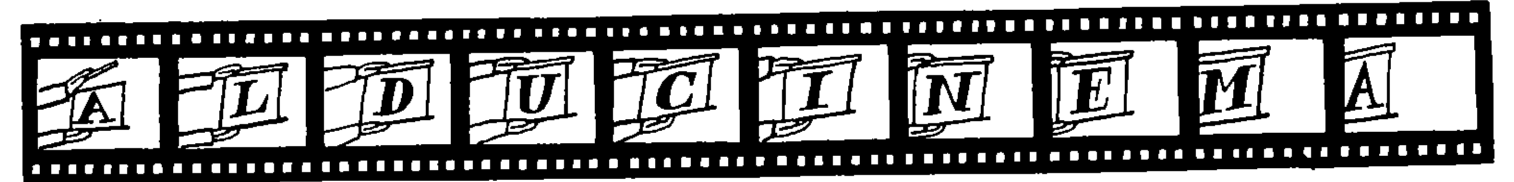
Ole Roos : Michel Simon.

être recouvert du manteau d'un impitoyable silence ».

Or un critique, en Allemagne, est aussi écouté que, chez nous, un distributeur. Résultat pour Straub : Witsch, éditeur de Böll, se manifesta illico : refus définitif des droits d'adaptation (promis oralement), procès en dommages et intérêts pour vol et falsification d'œuvre d'art, condamnation du film à être brûlé (plus tard il rectifia : je n'ai pas dit « brûlé », seulement « détruit » — nuance). Quelques critiques, pourtant, protestèrent vigoureusement par télégramme contre les diktats witschiens. Entre temps, Straub était parti pour la Suisse, attendre que ça se passe et faire sous-titrer (anglais, français) le film. Depuis, Witsch-Böll ont fait un pas en arrière. Böll écrit : « dans l'industrie du cinéma, la mode change aussi vite que dans celle des pantalons pour hommes. Enterrons donc le film pour trois ou quatre ans, d'ici là il sera (peut-être) considéré comme bon. » Mais absolument personne ne s'est demandé si le public, lui aussi, n'avait pas droit à la parole. Les critiques ont vu. Ils ont jugé. Suffit.

PALMARES

En courts métrages, c'est l'ir-



landais *Au Pays de Yeats* (de Patrick Carey) qui remporte, à juste titre, la palme. Mention à *The Railroader*, émouvant hommage rendu par le Canada à Buster Keaton, à qui l'on fait accomplir un vaste itinéraire sur l'une de ces petites machines ferroviaires et manuelles que l'on voit dans *The General*. Mais on a oublié le très beau *Michel Simon* danois.

Longs métrages. Primer *Alphaville* (Ours d'Or), *Repulsion* et Satyajit Ray, c'est bien, mais passer sous silence *Shakespeare-Wallah* constitue une grosse injustice, d'autant que le film avait là, pratiquement, sa seule chance de faire parler de lui. Il eut bien un prix de consolation (interprétation féminine à l'actrice indienne), mais la remarquable Felicity Kendall (rôle principal) le méritait davantage, qui est par ailleurs une de ces stupéfiantes petites personnes telles que seul le cinéma anglo saxon sait en dénicher.

Enfin : vu, hors festival, deux courts métrages: 1°) *Fruhstück in Rom* (*Déjeuner à Rome*). Film à histoire de Zihlman, Thome, Lemke (l'équipe qui réalisa *Die Versöhnung*, déjà mentionné dans les *Cahiers*), très réussi puisque *a*) mieux encore que le précédent ; *b*) racontant bien une histoire juste ; *c*) reflétant le climat contemporain de la jeunesse (allemande et en général) ; *d*) très compétitif sur le marché mondial.

2°) Un document sur le mur de Berlin. Malheureusement fait dans un style de propagande trop évident pour être adroit. Mais deux grands moments : la scène (prise au télé) du type qui se fait tirer comme un lapin sur les barbelés (18 ans, décédé) ; et (filmé sur un écran de T.V. qui transmettait de l'Est) le procès. *Cause* : l'accusé a essayé de faire un trou sous le mur. Le procureur déclare : « La D.D.R. est un état souverain. Or aucun état souverain dans le monde ne tolère qu'on coupe ses barbelés ou fasse un trou sous ses frontières. Ce délit est partout passible de sanctions. » *Résultat* : quinze ans de travaux forcés.

Inversement : à l'Est, on bricole les postes de T.V. pour capter l'Ouest. Ainsi a-t-on pu avoir des nouvelles du festival et voir l'intégrale de *Paris vu par...* Reste maintenant à leur apprendre que le film est en couleurs. — M.D.

Je vous salue Mafia

Cette année le plus grand secret semble régner sur la distribution des labels et des primes à la qualité. Déjà, les dernières années, quand, par chance, nous apprenions le titre d'un des films primés, la somme restait dans le plus grand mystère et, réciproquement, quand on entendait que 8, 10, 11 briques avaient été distribuées, on ne savait ni où, ni pourquoi, ni comment.

Nous savons que les courts métrages primés bénéficient d'une dérogation et sont par conséquent les seuls trouvant grâce auprès des distributeurs. Un court film qui n'obtient pas le label est irrémédiablement condamné à rester pour toujours dans un tiroir. Il n'est, bien sûr, pas tellement difficile de décrocher un label ou une prime : il faut faire (selon un des membres de la Commission) du film d'Art (sans doute les insipides barbouillages du Service de la Recherche), du film comique (les Korber, *La Cloche*, de Jean L'Hote), du film didactique. Bref, il faut œuvrer non en vue des spectateurs de cinéma mais bien en vue de ceux de ladite Commission. Bien sûr, en tournant le film auquel on tient, il reste encore une petite chance de s'en tirer : il suffit de le louper lamentablement. Un film raté aura forcément des défenseurs parmi ceux qui craignent de passer pour des imbéciles. Ainsi « le petit court métrage » réussi « d'un jeune » : *Dedans Paris* (Théandière) qui n'est que ce qu'il vise à être (qui n'use pas des recettes du jour: musique sérielle ou concrète, plan invisible d'une ou deux images, etc.), film dont chaque plan est amoureusement mis en scène (point ici de récupération), où le cinéma est réinventé toutes les 24 images, où la netteté du dessein se manifeste de façon évidente — chose rare chez un jeune auteur (1942) ; ainsi donc ce film n'a rien obtenu auprès des fonctionnaires.

Les seuls films originaux de cette dernière décade sont l'œuvre d'isolés, Epstein : *Désormais* ; Eustache : *Les Mauvaises Fréquentations*. Quand ils auront payé leurs dettes (dont ils n'ont pas fait une affaire d'Etat. — cf. Dumoulin: je me suis laissé dire que le centre pris de pitié lui aurait donné un prix de 8 briques, est-ce bien vrai?), parions que les grands films qu'ils ne manqueront pas de réaliser seront à *L'Autre Femme* ce que *Les Charlotte* étaient au *Foulard de Smyrne*. — A.J.

Le diable et le bon dieu

A Puteaux, Paul Vecchiali achève *Les Ruses du Diable*, une production de Stéphan Films. La cour, l'entrée sont si calmes que je me demande si je ne me suis pas trompé d'adresse, mais le matériel qui encombre l'escalier me rassure. Je me glisse doucement ; au premier, un bruit de voix me parvient : *Ce matin j'ai trouvé dix mille balles*. Sur un regard réprobateur du stagiaire je stoppe net. *Coupez au suivant*. Je reprends mon escalade. Dans le couloir j'aperçois la vieille dame digne des *Roses de la vie*, elle est la voisine et la confidente de Geneviève Thénier avec qui ruse le Diable. Le Diable, je l'ai vu l'autre jour, rue de Turenne, habillé en facteur, il portait à Geneviève une enveloppe anonyme contenant un billet de cent francs. Tous les jours, il a recommencé. Je l'ai reconnu malgré sa fausse moustache, Denis Epstein, et c'est lui qui a eu l'idée du scénario. Pour suivre sa victime toute la journée, il s'est déguisé en premier assistant, il l'observe, comme un auteur ses personnages. Mais il arrive souvent à ceux-ci de courir si vite que l'auteur parfois les perd de vue.

« C'est un film cent pour cent français », me dit Vecchiali : « Actuellement on ne tourne que des coproductions. Je voulais faire *L'Education criminelle* avec Piccoli, puis cette affaire s'est montée à toute vitesse. Nous avons écrit le scénario en quelques jours, je tourne très vite, j'ai déjà une heure vingt, ce sera un film assez long. J'ai trois ou quatre jours de raccords en hiver; si tout va bien nous aurons la standard en janvier. » Je lui parle de *Nicht Versöhnt*, un film à côté duquel *Invraisemblable vérité* peut être considéré comme un divertissement du samedi soir ; je n'ai pas le temps de lui demander s'il a vu *L'Amour à la chaîne* que Georges Lendi, qui a déjà réglé ses éclairages, l'appelle pour le plan suivant. On répète deux, trois fois pour le travelling et on tourne. C'est la suite: *Quand ça tombe chez des gens pas aisés, c'est très bien.* — J.E.

Josef von Sternberg (suite)

Une récente revision de *The Docks of New York* nous permet de rectifier la fiche du film parue dans notre filmographie de Von Sternberg (n° 168). L'erreur qui touche la distribution même du film semble imputable à la fiche de production initiale et non définitive du film. Il faut donc lire :

Interprétation : George Bancroft (Bill Roberts), Betty Compson (Mae), Olga Baclanova (Lou), Clyde Cook (Le camarade de Bill), Gustav von Seyffertitz (« Hymn Book » Harry), Mitchell Lewis (Chef soutier), Lillian Worth. Profitons-en pour donner le titre de l'histoire dont est tiré le film : « The Dock Walloper ». — P.B.

Une modeste dont on attend tout

Quelques photos nous l'ont présentée déjà, en couleurs crues et très nue sous son fard, la Monica qui, prise comme un certain Blaise de vertige métaphysique, s'en remet plus modestement à son rouge à lèvres corrosif... Losey aurait-il réussi le plus ardu des handicaps, remonter la fabuleuse machinerie des sérials sans rebonder ni débonder ?





PIERROT LE FOU : JEAN-LUC GODARD. ANNA KARINA. JEAN-PAUL BELMONDO.

Pierrot mon ami

par Jean-Luc Godard

Vous me dites : parlons de « Pierrot » ? Je vous dis : quoi en dire ? Vous répondez : c'est exact ! Parlons donc d'autre chose, on y reviendra forcément, comme McArthur et le naturel, pour se venger et parce que c'est normal. Mais en attendant de mettre le point sur les i de je ne sais quel poème de Rimbaud, car la critique ne serait-ce pas tout simplement, ou bonnement, l'un des deux, de rendre compte de l'organisation poétique d'un film, bref, d'une pensée, de réussir à dégager cette pensée comme objet, de regarder si oui ou non cet objet est vivant, et d'éliminer les morts — en attendant, vous dis-je, de savoir au moins quels i et quel point, fixe, comme les avions avant de prendre vol, mieux vaut pour l'instant, plutôt que réponses et questions, fleuves de sentiments qui se perdent dans la mer des réflexions ou vice et versa instantanément, mieux vaut enchaîner, enchaîner, enchaîner à perdre haleine, comme souvent François, et lui seul, car les autres ne savent pas, ou c'est la mode, oui, mieux vaut fondre dans les digressions pour recoudre, de films en aiguille, les morceaux éparpillés de notre grande toile blanche, celle qu'à force de rapiécer chaque année, aujourd'hui, ce matin, à l'heure du travail, nous finissons par ignorer qu'elle est vierge, toujours vierge, comme un négatif qu'il s'appelle Dupont, Ilford ou Kodak, toujours d'une seule pièce aussi, et qu'il suffit de souffler fort dessus pour la tendre, c'est-à-dire remettre ceux qui ont oublié leur texte dans une direction positive, quel que soit aussi le nom du souffleur, Skolimovski, Hitchcock, Langlois. Oui, enchaînons, montage attractif des idées, sans points de suspension, nous ne sommes pas dans un roman policier ni de Céline, celui-là, laissons-lui la littérature, il l'a bien mérité de souffrir et de rempiler bouquin après bouquin dans les régiments du langage, nous, avec le cinéma, c'est autre chose, et d'abord la vie, ce qui n'est pas nouveau, mais difficile de parler, on ne peut guère que la vivre et la mourir, mais la parler, hé bien, il y a les livres, oui, mais le cinéma, nous n'avons pas de livres, nous n'avons que la musique et la peinture, et ceux-là aussi, vous le savez bien, se vivent mais ne se parlent guère. Alors, « Pierrot », vous comprenez peut-être un peu maintenant pourquoi quoi en dire ? parce que la vie, c'est le sujet, avec le scope et la couleur comme attributs, car moi, j'ai les idées larges. La vie, je devrai dire un début de vie, un peu comme l'histoire des parallèles d'Euclide c'est un début de géométrie. Il y a eu d'autres vies et il y en aura, suffit de penser au lys qui se brise, aux lions qu'on chasse avec des arcs, au silence d'un hôtel dans le nord de la Suède. Mais la vie des autres déconcerte toujours. A plus forte raison donc la vie toute seule que j'aurais bien voulu monter en épingle pour faire admirer, ou réduire à ses éléments fondamentaux, comme un prof d'histoire naturelle, bonne définition en passant de « Pierrot » pour intéresser les élèves, les habitants de la terre en général et les spectateurs de ciné en particulier. Bref, la vie toute seule que j'aurais bien voulu retenir prisonnière grâce à des panoramiques sur la nature, des plans fixes sur la mort, des images courtes et longues, des sons forts et faibles, que sais-je, des mouvements d'Anna ou Jean-Paul, acteur ou actrice libre et esclave, mais lequel rime avec homme et femme ? Mais la vie se débat pire que le poisson de Nanouk, nous file entre les doigts comme le souvenir de Muriel dans Boulogne reconstruit, s'éclipse entre les images, et entre parenthèses, là, j'en profite pour vous dire que comme par hasard le seul grand problème du cinéma me semble être de plus en plus à chaque film où et pourquoi commencer un plan et où et pourquoi le finir ? Bref, la vie remplit l'écran comme un robinet une baignoire qui se vide de la même quantité en même temps. Elle passe, et le souvenir qu'elle nous laisse est à son image, au contraire de la peinture à qui manque la transparence de l'Eastman trouvait Picasso devant son « Mystère » projeté dans la grande projection de L.T.C., au contraire de la musique et du roman aussi qui ont su trouver, employer et définir deux ou trois moyens de l'apprivoiser. La vie disparaît de l'obscur écran de nos salles tout comme Albertine s'est évadée de la chambre pourtant soigneusement close de l'ennemi de Sainte-Beuve. Pire encore, il m'est rigoureusement impossible comme à Proust de m'en consoler en transformant ce sujet en objet. Autant vouloir, comme celui imaginé par Poe, William Wilson, dont Pierrot raconte l'histoire dans la bobine trois, après celle du suicide de Nicolas de Staël, car tout se tient comme on dit, dans la vie, sans jamais savoir exactement si ça se tient parce que c'est la vie ou alors le contraire, et d'ailleurs je dis : le contraire parce que je suis en train d'écrire avec des mots, des mots qui se renversent et peuvent se remplacer les uns les autres, mais la vie qu'ils représentent est-ce que ça se renverse ? question dangereuse autant qu'embarrassante et carrefour où les idées se demandent par quel chemin continuer, aussi Marianne Renoir, même bobine peu après, elle cite un joli texte de Pavese dans lequel il est dit qu'il ne faut jamais demander ni ce qui fut d'abord, les mots ou les choses, ni ce qui viendra ensuite, on se sent vivant, cela seul importe, et cela était pour moi qui le filmait une vraie image de cinéma, son vrai symbole, mais symbole, pas

davantage, car ce qui était vrai de Marianne et de Pierrot, ne pas demander ce qui fut d'abord, ne l'était pas de moi qui était précisément en train de me le demander, autrement dit, au moment où j'étais sûr d'avoir filmé la vie, elle m'échappait à cause de cela même, et là je retombe sur mes pieds et ceux de de William Wilson qui s'imagina avoir vu son double dans la rue, le poursuivit, le tua, s'aperçut que c'était lui-même et que lui, qui restait vivant, n'était plus que son double. Comme on dit, Wilson se faisait du cinéma. Prise au pied de la lettre, cette expression nous donne ici une assez bonne idée, ou définition par la bande, des problèmes du cinéma, où l'imaginaire et le réel sont nettement séparés et pourtant ne font qu'un, comme cette surface de Moebius qui possède à la fois un et deux côtés, comme cette technique de cinéma-vérité qui est aussi une technique du mensonge. On serait déconcerté à moins. Voilà sans doute pourquoi il est difficile de dire quoi que ce soit du cinéma puisque là comme ici, Serge Eisenstein comme Jean Renoir, la fin et les moyens se confondent toujours, puisque, dirait Malraux, il s'agit d'entendre avec les oreilles le son de notre propre voix que nous avons l'habitude d'entendre avec notre gorge. Il suffirait alors d'un Nagra ou d'un Telefunken. Mais c'est parce que ce n'est pas tout. Cette voix qui sort du haut-parleur, nous finissons certes par l'accepter pour la nôtre, mais il n'empêche qu'à travers l'oreille elle est autre chose, très exactement, elle est : les autres, et il nous reste alors une chose bien difficile à faire qui est d'écouter les autres avec sa gorge. Ce double mouvement qui nous projette vers autrui en même temps qu'il nous ramène au fond de nous-même définit physiquement le cinéma. J'insiste sur le mot : physiquement, à prendre dans son acception la plus simple. On pourrait presque dire : tactilement, pour différencier des autres arts. Le son mortel de la clarinette chez Mozart est vivant, métaphysique, douloureux, enchanteur, ce qu'on voudra, sauf tactile. Vous pouvez en parler des heures, écrire des livres dessus, c'est même d'ailleurs en partie fait pour ça, pour aider à vivre en gros. Idem pour ce rouge chez Matisse, ou ce vert, chez Delacroix, dont Aragon ou Baudelaire nous entretiendra des heures durant, pour notre plaisir autant et peut-être bien moins que le sien. Mais qui en revanche a besoin de parler des heures de la douleur de Yang Kwei Fei, du tramway de l' « Aurore », de Mark Dixon détective, des yeux charmants et tragiques de Luise Reiner ? Deux ou trois copains cinéphiles, un soir, et encore, parce que trop pauvres pour se payer un taxi ils sont forcés de traverser la ville à pied pour revenir de la Cinémathèque à leurs chambres de bonne. Mais s'ils avaient de quoi, et que le film soit en exploitation normale, ils iraient le revoir. La femme que l'on aime, on la réveille la nuit, on ne téléphone pas ensuite à des amis pour leur raconter. Difficile, on le voit, de parler de cinéma, l'art est aisé mais la critique impossible de ce sujet qui n'en est pas un, dont l'envers n'est que l'endroit, qui se rapproche alors qu'il s'éloigne, toujours physiquement ne l'oublions pas. Bref, connaître le cinéma semble aussi ardu que l'Est de Claudel, je cite : nulle route n'est le chemin qu'il me faut suivre. Rien, retour, ne m'accueille, ou, départ, me délivre. Ce lendemain n'est pas du jour qui fut hier. Cette dernière phrase dite en termes de ciné : deux plans qui se suivent ne se suivent pas pour autant. Et pareil pour deux plans qui ne se suivent pas. En ce sens, on peut dire que « Pierrot » n'est pas vraiment un film. C'est plutôt une tentative de cinéma. Et le cinéma, en faisant rendre gorge à la réalité, nous rappelle qu'il faut tenter de vivre.

Jean-Luc GODARD.



La femme que l'on aime, on la réveille la nuit : Anna Karina dans *Bande à part.*

Parlons de "Pierrot"

nouvel entretien avec Jean-Luc Godard

Cahiers De quoi êtes-vous parti exactement pour *Pierrot le Fou ?*

Godard D'un roman style « Lolita » dont j'avais acheté les droits il y a deux ans. Le film devait se faire alors avec Sylvie Vartan. Elle a refusé. A la place, j'ai fait *Bande à part*. Ensuite, j'ai encore essayé de monter le film avec Anna Karina et Richard Burton. Hélas, Burton s'était trop hollywoodisé. Finalement, la présence d'Anna et de Belmondo a tout modifié. J'ai pensé à *J'ai le droit de vivre*. J'ai eu envie, au lieu du couple de *Lolita* ou de *La Chienne*, de tourner l'histoire du dernier couple romantique, les derniers descendants de « La Nouvelle Héloïse », de « Werther » et de « Hermann et Dorothée ».

Cahiers Ce romantisme-là déconcerte aujourd'hui, comme en son temps celui de *La Règle du jeu*.

Godard On est toujours déconcerté par quelque chose. Il y a quinze jours, un dimanche après-midi, j'ai revu *Octobre* à la cinémathèque. Il n'y avait que des enfants. C'était la première fois qu'ils allaient au cinéma. Ils réagissaient donc comme à leur premier film. Ils étaient peut-être déconcertés par le cinéma, mais pas par le film. Par exemple, ils n'étaient pas déconcertés par le montage rapide et synthétique. Quand ils verront un Verneuil, ils seront déconcertés, parce qu'ils diront : tiens, il y a moins de plans que dans *Octobre*. Prenons un autre exemple, en Amérique, où la télévision est beaucoup





Si c'est une fille, parce qu'elle a les yeux comme ci : Akim Tamiroff et sa séductrice dans *Alphaville.*

plus discontinue et fragmentée qu'en France. On n'y regarde pas du tout un film en le suivant de bout en bout ; on voit quinze spectacles en même temps, tout en faisant autre chose, sans compter la publicité. Si elle manquait, c'est ça qui déconcerterait. *Hiroshima* et *Lola Montès* ont bien mieux marché à la T.V. américaine que dans les salles.

Cahiers *Pierrot* plaira en tout cas aux enfants. Ils le verront tout en rêvant.

Godard Le film est hélas interdit aux moins de 18 ans. Motif ? Anarchisme intellectuel et moral (sic).

Cahiers On voit beaucoup de sang dans *Pierrot le fou*.

Godard Pas du sang, du rouge. D'ailleurs, il m'est difficile de parler de ce film. Je ne veux pas dire que je ne l'ai pas travaillé, mais je ne l'ai pas pré-pensé. Tout est venu en même temps : c'est un film où il n'y a pas eu d'écriture, ni de montage, ni de mixage, enfin, un jour ! Bonfanti ne connaissait pas le film et l'a mixé sans préparation. Il réagissait avec ses boutons comme un pilote d'avion aux trous d'air. Ça correspondait bien à l'esprit du tournage. La construction est donc venue en même temps que le détail. C'était une suite de structures qui s'imbriquaient immédiatement les unes dans les autres.

Cahiers *Bande à part* et *Alphaville* sont-ils nés de la même façon ?

Godard Depuis mon premier film, je me suis toujours dit : je vais travailler davantage le scénario et, chaque fois, je m'aperçois que j'ai encore une possibilité de plus d'improviser, de tout créer au tournage, c'est-à-dire sans appliquer le cinéma à quelque chose. J'ai l'impression que Demy ou Bresson, lorsqu'ils tournent un film, ont une idée du monde qu'ils cherchent à appliquer au cinéma, ou, ce qui revient au même, une idée du cinéma qu'ils appliquent au monde. Le cinéma et le monde sont des moules pour des matières, alors que dans *Pierrot* il n'y a ni moule ni matière.

Cahiers N'y a-t-il pas parfois interférence entre certaines situations, qui existaient au moment du tournage, et le film ? Par exemple, quand Anna Karina marche le long de la plage en répétant : « Qu'est-ce que je peux faire ?... j'sais pas quoi faire... » Comme si, à ce moment précis, elle n'avait pas su ce qu'il fallait faire, l'avait dit et que vous l'ayez filmée...

Godard Ça n'est pas le cas, mais ça revient peut-être au même. Si j'avais vu une fille se promenant au bord de l'eau en disant : « J'sais pas quoi faire », j'aurais pu penser que je tenais là une scène de film. Et, à partir de là, imaginer ce qui vient avant, ce qui vient après. Au lieu de parler du ciel, de la mer, ce qui n'est pas la même chose, au lieu d'être triste, gai, de danser, de faire une scène où les gens mangent, ce qui encore une fois n'est pas la même chose, la sensation finale aurait provoqué la même chose. En fait, ce n'était pas le cas pour cette scène, mais pour une autre, celle où Anna dit à Belmondo : « Ça va, le vieux » et qu'il imite Simon. Là, ça s'est passé comme vous dites.

Cahiers On a l'impression que le sujet n'apparaît qu'une fois le film terminé. Pendant la projection, on se dit qu'il est là ou là et c'est à la fin qu'on s'aperçoit qu'il y avait un vrai sujet.

Godard Mais c'est le cinéma, cela. La vie s'organise. On ne sait pas très bien ce qu'on fera le lendemain, mais à la fin de la semaine on peut dire, devant le résultat : j'ai vécu, comme la Camille de Musset. On s'aperçoit alors qu'on ne badine pas non plus avec le cinéma. On voit quelqu'un dans la rue ; sur dix passants il y en a un que l'on regarde un peu plus longuement pour une raison ou pour une autre. Si c'est une fille parce qu'elle a les yeux comme ci, si c'est un type parce qu'il a l'air comme ça, et puis on filme sa vie. Un sujet s'en dégagera qui sera la personne elle-même, l'idée qu'elle se fait du monde et donc le monde final que cette idée crée, l'idée d'ensemble que cela provoque. Dans une préface à l'un de ses livres, Antonioni dit positivement la même chose.

Cahiers On a l'impression que *Pierrot* s'est passé en deux temps. Une première fois Karina et Belmondo sont descendus sur la Côte d'Azur, sans cinéma, parce que c'était leur vie, et, arrivés sur la Côte, ils ont rencontré un metteur en scène à qui ils ont raconté leur histoire et qui leur a tout fait recommencer.

Godard Dans une certaine mesure oui, parce que toute la fin a été inventée sur place, contrairement au départ qui était organisé. C'est une espèce de happening, mais contrôlé et dominé. Cela dit, c'est un film complètement inconscient. Deux jours avant de commencer je n'ai jamais été aussi inquiet. Je n'avais rien, rien du tout. Enfin, j'avais le bouquin. Et un certain nombre de décors. Je savais que ça se passerait au bord de la mer. Tout a été tourné, disons, comme au temps de Mac Sennett. Peut-être que de plus en plus je me sépare d'une partie du cinéma qui se fait. Quand on voit des films anciens, on n'a pas l'impression qu'ils travaillaient dans l'ennui, sans doute parce que le cinéma était quelque chose de plus neuf, alors qu'aujourd'hui on a tendance à le considérer comme très vieux. Les gens disent : « J'ai revu un vieux Charlot, un vieux Griffith » ; ils ne disent jamais : « J'ai relu un vieux Stendhal, une vieille Madame de La Fayette. »

Cahiers Vous avez le sentiment de travailler plus comme un peintre que comme un romancier ?

Godard Jean Renoir explique très bien ceci dans le bouquin qu'il consacre à son père. Auguste partait, il sentait le besoin d'aller à la campagne. Il y allait. Il s'enfonçait dans la forêt. Il couchait à l'auberge la plus proche. Il passait là quinze jours et revenait, son tableau achevé.

Cahiers Les anciens films nous renseignent sur l'époque durant laquelle ils ont été tournés. Ce n'est plus le cas de 75 % de la production actuelle. Dans *Pierrot le fou*, la vie de l'époque, le fait que Belmondo écrive son journal, donnent-ils au film sa véritable dimension ?

Godard Anna représente la vie active et lui la vie contemplative. C'est pour les opposer. Comme on ne les analyse jamais, il n'existe pas de dialogue ou de scène analytique. Je voulais donner, par le biais du journal, le sentiment de la réflexion.

Cahiers Vos personnages se laissent guider par les événements.

Godard Ils sont abandonnés à eux-mêmes, ils sont à l'intérieur de leur aventure et d'eux-mêmes.

Cahiers Le seul acte véritable qu'accomplisse Belmondo c'est lorsqu'il essaie d'arrêter la flamme avec sa main.

Godard S'il avait éteint la mèche, il serait devenu autrement après. Il ressemble au Piccoli du *Mépris*.

Cahiers L'aventure est suffisamment totale pour qu'on ne puisse pas savoir ce qui vient après.

Godard C'est que c'est plus un film sur l'aventure que sur les aventuriers. Un film sur les aventuriers, c'est *Far Country* d'Anthony Mann où l'on pense à l'aventure puisque ce sont des aventuriers, tandis que dans *Pierrot le fou*, on pense qu'il s'agit d'aventuriers puisque l'on décrit une aventure. Il est difficile d'ailleurs de séparer l'un de l'autre. Nous savons depuis Sartre que le libre choix que l'individu fait de lui-même se confond avec ce qu'on nomme d'habitude sa destinée.

Cahiers Plus que dans *Le Mépris*, la présence poétique de la mer...

Godard Là, c'est très avoué, beaucoup plus que dans *Le Mépris*. C'était le sujet.

Cahiers Comme si précisément les dieux étaient dans la mer.

Godard Non, c'est la nature, c'est le présent de la nature qui n'est ni romantique, ni tragique.

Cahiers Il semble qu'aujourd'hui l'aventure a disparu, qu'elle n'a plus droit de cité, d'où l'aspect provocateur de l'aventure aujourd'hui, et dans *Pierrot le fou*.

Godard Les gens cataloguent l'aventure. Ils disent : on part en vacances, l'aventure commencera à partir du moment où nous serons au bord de la mer. Mais lorsqu'ils prennent leur billet de train, ils estiment ne pas encore vivre l'aventure, alors que dans le film tout est au même niveau : prendre des billets de train, c'est aussi passionnant que de se baigner.

Cahiers Indépendamment de leur traitement, presque tous vos films sont sur l'esprit d'aventure.

Godard Exactement ! L'important est de sentir qu'on existe. Dans la journée, les trois quarts du temps, on oublie cette vérité qui ressurgit, en regardant les maisons ou un feu rouge, tout à coup on a le sentiment d'exister dans le moment. C'est ainsi que Sartre a commencé à écrire ses romans. « La Nausée », du reste, a été écrite à l'époque, la grande, où Simenon publiait « Touristes de Banane », « Les Suicidés ». Pour moi, c'est une idée qui n'a rien de moderne, c'est un sentiment très classique même.

Cahiers *Pierrot* est à la fois classique, on ne truque pas par le montage, et moderne, sur le plan du récit.

Godard Qu'appelle-t-on moderne sur le plan du récit ? Je préfère parler de plus grande liberté. Par rapport à mes films précédents on trouve tout de suite la réponse. Bien que je me pose de moins en

moins de questions, une seule demeure : ne plus se poser de questions, n'est-ce point grave ? Une chose me rassure : les Russes, à l'époque d'*Octobre* et d'*Enthousiasme* ne se posaient pas de questions. Ils ne se disaient pas : que doit être le cinéma ? Ils ne se demandaient pas s'il fallait recommencer le cinéma allemand ou bien nier des films tels que l'*Assassinat du Duc de Guise !* Non, il existait une manière beaucoup plus naturelle de poser les questions. C'est le sentiment que l'on éprouve devant Picasso. Poser des problèmes n'est pas une attitude critique mais une fonction naturelle. D'un automobiliste qui se pose des problèmes de circulation, on dit simplement qu'il roule, et de Picasso, qu'il peint.

Cahiers Ne croyez-vous pas que la plupart des grands films ont été mis en scène par des hommes qui n'avaient pas le goût des questions ?

Godard Le croire serait une erreur. Quand on voit un vieux King Vidor, par exemple, on se rend compte de l'avance qu'il avait encore sur le Hollywood d'aujourd'hui. Truffaut comparait *La Foule* à *La Garçonnière*. Hé bien, Vidor avait déjà trouvé le fameux plan des bureaux, que Wilder avait d'ailleurs pris dans Lubitsch. Or, ces grands films ne peuvent plus se faire aujourd'hui, ou en tout cas, plus de la même façon. Ainsi, le cinéma muet était plus révolutionnaire que le cinéma parlant, et les gens comprenaient mieux, bien que ce fût une manière beaucoup plus abstraite de parler. Aujourd'hui on mettrait en scène à la manière de Chaplin, les gens comprendraient moins bien. Ils diraient : mais quelle drôle de manière de raconter une histoire. Je ne parle même pas des films d'Eisenstein.

Cahiers Pour une grande partie des spectateurs, le cinéma n'existe qu'en fonction des structures, devenues conventionnelles, d'Hollywood, alors que les grands films sont tous d'inspiration très libre.

Godard Le grand cinéma traditionnel, c'est Visconti par rapport à Fellini ou à Rossellini. C'est une manière de sélectionner certaines scènes plutôt que d'autres. La Bible aussi est un livre traditionnel puisqu'il opère un choix dans la description. Si un jour je tournais la vie de Jésus, je raconterais les scènes qui ne sont pas décrites par la Bible. Dans *Senso*, que j'aime bien, j'aurais eu envie de voir les moments que Visconti dissimulait. Chaque fois que je désirais savoir ce que disait Farley Granger à Alida Valli, toc ! Fondu au noir. *Pierrot le fou*, de ce point de vue, est l'anti-*Senso* ; tous les moments que l'on ne voit pas dans *Senso*, on les voit dans *Pierrot*.

Cahiers La beauté, ici, vient peut-être de ce qu'on sent plus cette liberté.

Godard L'ennui au cinéma c'est qu'on nous impose la longueur du métrage. Et si la liberté règne un peu dans tous mes films, c'est que je ne pense pas du tout à la longueur. J'ignore si ce que je tourne fera vingt minutes ou le double, il se trouve que le résultat correspond en général à peu près à la longueur commerciale. Je n'observe pas de minutage. Je tourne ce qu'il faut, en m'arrêtant quand j'estime en avoir fini. Je continue quand je pense que ce n'est pas terminé. C'est une longueur pleine qui ne doit qu'à elle-même.

Cahiers Dans un film classique, on se serait demandé pourquoi ce cadre policier.

Godard C'est que les films classiques sont devenus inférieurs sur le plan du récit, même aux romans de la série noire, sans parler de gens comme Giono, conteurs nés, qui vous tiennent en haleine pendant des jours. Les Américains savent très bien raconter, les Français pas du tout. Flaubert et Proust ne savent pas raconter. Ils font autre chose. Le cinéma aussi, mais en partant d'où ils arrivent, d'une totalité. Les grands films modernes qui marchent reposent sur un malentendu. *Psycho* plaît parce que les spectateurs croient qu'Hitchcock leur raconte une histoire. Pour la même raison, *Vertigo* les déroute.

Cahiers Disparue du cinéma, la liberté se retrouve donc dans la série noire. Vous souvenez-vous de « La Clé de verre » ? de la fin ?

Godard Non, je n'en ai pas un souvenir précis. J'aimerais le relire.

Cahiers A la fin, il y a un personnage de femme dont on n'a pas beaucoup parlé, qui raconte brusquement un rêve.

Godard Les Américains sont merveilleux pour ça.

Cahiers Et, dans le rêve, il y a une clé de verre. C'est tout, et le roman s'appelle *La Clé de verre*. Et le livre se termine sur ce rêve. Si on procédait de la sorte au cinéma, on crierait à la provocation. Cette réaction est typique d'un public qui a une pseudo culture cinématographique et qui néanmoins joue les terroristes.

Godard Voilà pourquoi la cinémathèque est bien. Parce qu'on y voit pêle-mêle beaucoup de films, aussi bien un Cukor de 39 qu'un documentaire de 18.

Cahiers Il n'y a pas de querelle des anciens et des modernes.

Godard Pas du tout. Il peut y avoir des progrès de la part de la technique, mais pas de révolution de style, ou du moins pas encore.

Cahiers Dans Pierrot le fou, il semble que l'on assiste à la naissance du cinéma.

Godard Sentiment que m'avait donné le film de Rossellini sur le fer, parce qu'il reprenait le monde au départ. Sentiment que donne aussi la télévision, en théorie. Grâce à l'alibi culturel, il n'existe pas de sujets nobles et de sujets plébéiens. Tout est possible à la télévision. Situation différente du cinéma où il serait impossible de filmer la percée du boulevard Haussmann parce que ce n'est pas un sujet noble pour un distributeur.

Cahiers Comment expliquez-vous que l'on filme certaines scènes plutôt que d'autres ? Est-ce que ce choix définit la liberté ou conduit à la convention ?

Godard Le problème qui m'a toujours préoccupé, mais que je ne me pose pas durant le tournage, c'est : « Pourquoi faire un plan plutôt qu'un autre ? » Prenons une histoire. Un personnage entre dans une pièce, un plan. Il s'assied. Un autre plan. Il allume une cigarette. Etc. Si au lieu de procéder ainsi, on... le film serait-il meilleur ou moins bon ?



Aujourd'hui, on mettrait en scène à la manière de Chaplin, les gens comprendraient moins bien : Anna Karina et Eric Schlumberger dans *Vivre sa vie*.





Une fois la guerre gagnée, la vie continue : Anna Karina dans *Pierrot le fou.*

Finalement, qu'est-ce qui fait qu'on continue un plan ou qu'on en change ? Un metteur en scène, un type tel que Delbert Mann ne doit probablement pas raisonner de cette façon. Il suit un schéma. Champ, le personnage parle. Contre-champ, on lui répond. C'est peut-être pourquoi *Pierrot* n'est pas un film, mais plutôt un essai de film.

Cahiers Et au début, tout ce que dit Fuller ?

Godard Je voulais le dire depuis longtemps. Je le lui ai demandé. Mais c'est lui qui a trouvé le mot : émotion. Comparer un film à une opération de commando est, à tous les points de vue, financiers, économiques, et artistiques, la meilleure image, le meilleur symbole de ce qu'est un film dans sa totalité.

Cahiers Quel est l'ennemi ?

Godard Deux choses sont à considérer. D'un côté l'ennemi qui vous harcèle, et de l'autre le but à atteindre où se trouve peut-être l'ennemi. Le but à atteindre, c'est le film, mais, une fois qu'il est fini, on s'aperçoit qu'il n'était que le trajet: le chemin vers le but. Je veux dire que, une fois la guerre gagnée, la vie continue. Et le film commence peut-être alors vraiment.

Cahiers Cette liberté au cinéma n'est-elle pas quand même effrayante ?

Godard Pas plus que de traverser la rue dans ou hors des clous. *Pierrot* me paraît être à la fois libre et limité. Mais ce qui m'inquiète plus que cette apparente liberté c'est autre chose. J'ai lu un texte de Borgès qui parlait d'un homme qui veut créer un monde. Et alors, il crée des maisons, des provinces, des vallées, des rivières, des instruments, des poissons, des amoureux, et, à la fin de sa vie, il s'aperçoit que « ce patient labyrinthe de formes n'est rien d'autre que son portrait ». Ce sentiment, je l'ai éprouvé au milieu de *Pierrot*.

Cahiers Pourquoi la citation sur Velasquez ?

Godard C'est le sujet. Sa définition. Velasquez, à la fin de sa vie, ne peignait plus les choses définies, il peignait ce qu'il y avait entre les choses définies, et ceci est redit par Belmondo lorsqu'il imite Simon : il ne faudrait pas décrire les gens, mais décrire ce qu'il y a entre eux.

Cahiers Si *Pierrot le fou* est un film inconscient, on peut se demander pourquoi il a des rapports avec la vie, avec l'actualité.

Godard C'est forcé, puisque faire *Pierrot le fou* consiste à traverser un événement. Un événement est fait lui-même d'autres événements sur lesquels on finit par tomber. En général, faire un film est une aventure comparable, répétons-le, à celle d'une armée qui avance dans un pays et qui vit sur les habitants. On est donc amené à parler de ces habitants-là. C'est ça l'actualité. C'est à la fois ce qu'on appelle l'actualité au sens cinématographique et journalistique, et aussi les rencontres au jour le jour, les lectures, les conversations, la vie pratique quoi.

Cahiers Quand l'actualité survient dans le film, on a l'impression, chaque fois, d'une rupture de ton.

Godard A quel moment par exemple ?

Cahiers Pour la guerre du Viet-nam...

Godard Je ne trouve pas. Pris dans un monde violent, c'est la violence qui fait évoluer les choses. Anna et Belmondo rencontrent des touristes américains, ils savent comment leur faire plaisir. Ils jouent le jeu. S'ils avaient eu affaire à des touristes russes ou espagnols, il est probable qu'ils auraient agi différemment. Cela dit, c'est moi qui ai choisi des touristes américains plutôt que d'autres, bien sûr. En outre, ça correspondait mieux au côté théâtre improvisé. Quelqu'un qui revient de Chine m'a dit : c'est ainsi : soudain, sur la place du marché, cinq types arrivent. Un fait l'Américain impérialiste, etc. Comme lorsque les enfants jouent aux gendarmes et aux voleurs. Après, si j'ai remis le Viet-nam aux actualités, c'est par pure logique. Il fallait montrer à Belmondo qu'ils avaient joué, et que néanmoins la matière de leur jeu préexistait.

Cahiers Inversement, envisageriez-vous de traiter un sujet politique entraînant des répercussions individuelles ?

Godard Un sujet entièrement politique est difficile à réaliser. Pour la politique, il faut arriver à pénétrer le point de vue de quatre ou cinq personnes différentes et en même temps posséder des aperçus très généraux. La politique, c'est à la fois le présent et le passé. Quand on lit les mémoires de Churchill, on comprend très bien ce qui se passe aujourd'hui. On se dit, quand il a assisté à telle conférence, voilà ce qu'il avait dans la tête, mais on ne l'apprend que vingt ans après. Pour le cinéma c'est plus difficile, on n'a pas le temps, puisqu'on a affaire au présent. Ce qui m'intéresserait, c'est la vie d'un étudiant, par exemple, l'histoire de « Clarté ». Mais un film sur la vie d'un rédacteur à « Clarté » était possible il y a deux ans. Maintenant, c'est trop tard, ou trop tôt. Il fallait le réaliser à l'époque puisque les événements le permettaient, en ayant un scénario assez général, et en travaillant sur le système du cinéma-vérité tout en mettant en scène, en organisant des structures.

Cahiers On dit souvent que cette façon d'amener la politique dans une histoire comme celle d'Anna et de Belmondo, c'est du dilettantisme.

Godard On leur répond simplement : vous pouvez lire « Le Monde » avec dilettantisme et avec sérieux. Ça dépend, mais le fait est que vous le lisez, ça fait partie de la vie. Au cinéma, en revanche, on ne doit pas, si on est dans une pièce, ouvrir la fenêtre et filmer ce qui se passe dehors en même temps. Les mécontents y voient une rupture d'unité, mais, pour autant, ne voient pas où est l'unité. On peut trouver que dans *Pierrot* l'unité est purement émotionnelle, on peut alors vous faire remarquer que vous sortez de cette unité émotionnelle, mais vous reprocher la présence de la politique n'a pas d'intérêt puisque justement elle fait partie de l'unité émotionnelle. On retrouve ainsi le fameux classement des genres : un film est poétique, psychologique, tragique, mais il n'a pas le droit d'être simplement un film. Il est évident que si je mettais en scène l'affaire Dreyfus, on verrait très peu le procès et beaucoup plus les gens dans leurs rapports individuels. De même, ce qui est intéressant aujourd'hui à faire, c'est la vie d'une dactylo à Auschwitz. (Michaël Romm a réalisé un documentaire de montage fondé sur ce principe-là, appelé *Le Fascisme ordinaire*.) Or, un film sur une dactylo d'Auschwitz serait refusé par tout le monde. Les vrais cinéastes de gauche ont toujours été très vite critiqués par ceux qui s'appellent la gauche, aussi bien Pasolini et Rossellini chez les Italiens, que Dovjenko et Eisenstein en Russie. On ne peut parler que du milieu que l'on connaît d'abord, et ensuite ce milieu s'élargit forcément avec la vie et en vieillissant. Il est très curieux qu'en France il n'y ait jamais eu de films sur la Résistance. Certes, les Italiens disposaient du problème de la Résistance et de la Libération en termes politiques puisqu'ils les ont vécues de façon beaucoup plus évidente, et le fascisme a plus marqué l'Italie que la France. Pourtant, d'un point de vue émotionnel, nos aînés de dix ans ont eu leurs vies bouleversées par la guerre. Maintenant encore, ils ne sont pas sortis de l'avant-guerre et ne sont pas encore entrés dans l'après-guerre. Mais pas de film là-dessus non plus. Pas de film sur les aventures des frères Ponchardier, les vrais frères James de la Résistance. En Russie et en Amérique, il y aurait eu vingt films sur Moulin, le maquis des Glières, etc. En France, un film a tenté de rendre l'ambiance de 1944, *Les Honneurs de la guerre* de Dewever. Il a frisé l'interdiction. Un climat de suspicion et de mépris est créé dès qu'apparaît un film à peu près honnête.

Cahiers Il semble que les Français refusent de poser en termes idéologiques ce qu'était la Libération.

Godard En Italie, c'est plus ouvert. En France, la politique est un problème honteux. C'est un péché. C'est pour ça que la politique française n'existe pas.

Cahiers Il n'y a pas l'équivalent français des discussions politiques que l'on trouve dans *Le Terroriste* par exemple.

Godard C'est un élément naturel. En France, on ne peut montrer ni un policier ni un ouvrier, ni celui qui donne les coups, ni celui qui les reçoit.

Cahiers Il n'y a pas de communiste dans le cinéma français.

Godard On ne peut pas. Si quelqu'un voulait faire un film sur la vie d'un communiste, il aurait les pires ennuis avec le Parti. On lui dirait ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire. Si le personnage vend l'Huma-dimanche et qu'il va prendre un verre entre temps, on fera remarquer au réalisateur qu'il est impossible de montrer un vendeur de l'Humanité-dimanche allant au bistrot. Ce serait une autre censure. Le Parti est aussi dur avec ses étudiants que de Gaulle et Fouchet avec les leurs.

Cahiers Ce qui est surprenant dans votre projet sur « Clarté », c'est que pour la première fois un auteur décrivant un milieu serait partie prenante.

Godard Je n'avais que des idées de détails. Je ne les connaissais pas assez. De même que je ne peux pas tourner dans un décor inconnu, je suis incapable de montrer un milieu si je ne le connais pas. Et si j'ai commencé par tourner des histoires bourgeoises, c'est parce que je viens de la bourgeoisie. Si j'étais issu d'un milieu paysan, j'aurais probablement tourné différemment. Mais ça m'est difficile de faire autrement. Je ne peux y arriver que par la bande. Pour *La Femme mariée*, j'aurais bien aimé un couple avec une situation sociale moins élevée, plus difficile. Le mari aurait été P 3, par exemple. Mais je risquais ce que je reproche au *Bonheur*, d'être une idée artificielle, plaquée. J'avais peur de me tromper. Sur Macha Méril, pas du tout. On me rétorque : il n'existe qu'un personnage comme ça dans le monde. Je suis bien d'accord, encore que je pourrais en trouver dix à « Madame Express » ou à « Elle ». Un type qui ne connait que les fourmis ne peut pas faire un truc sur les coléoptères.

Cahiers Il y a des biais qui permettent d'échapper aux catégories sociales tout en permettant de les retrouver, comme dans *Les Carabiniers*.

Godard Oui, si le sujet est assez abstrait pour le permettre. Il s'agit alors d'en être conscient, de retrouver le réalisme sous l'abstraction.

Cahiers Il y a une confusion idéologique telle que les jeunes d'aujourd'hui ont peur d'aborder ce genre de problèmes même quand ils les connaissent vraiment : ils doutent, ils n'ont pas une seule vérité comme auparavant.

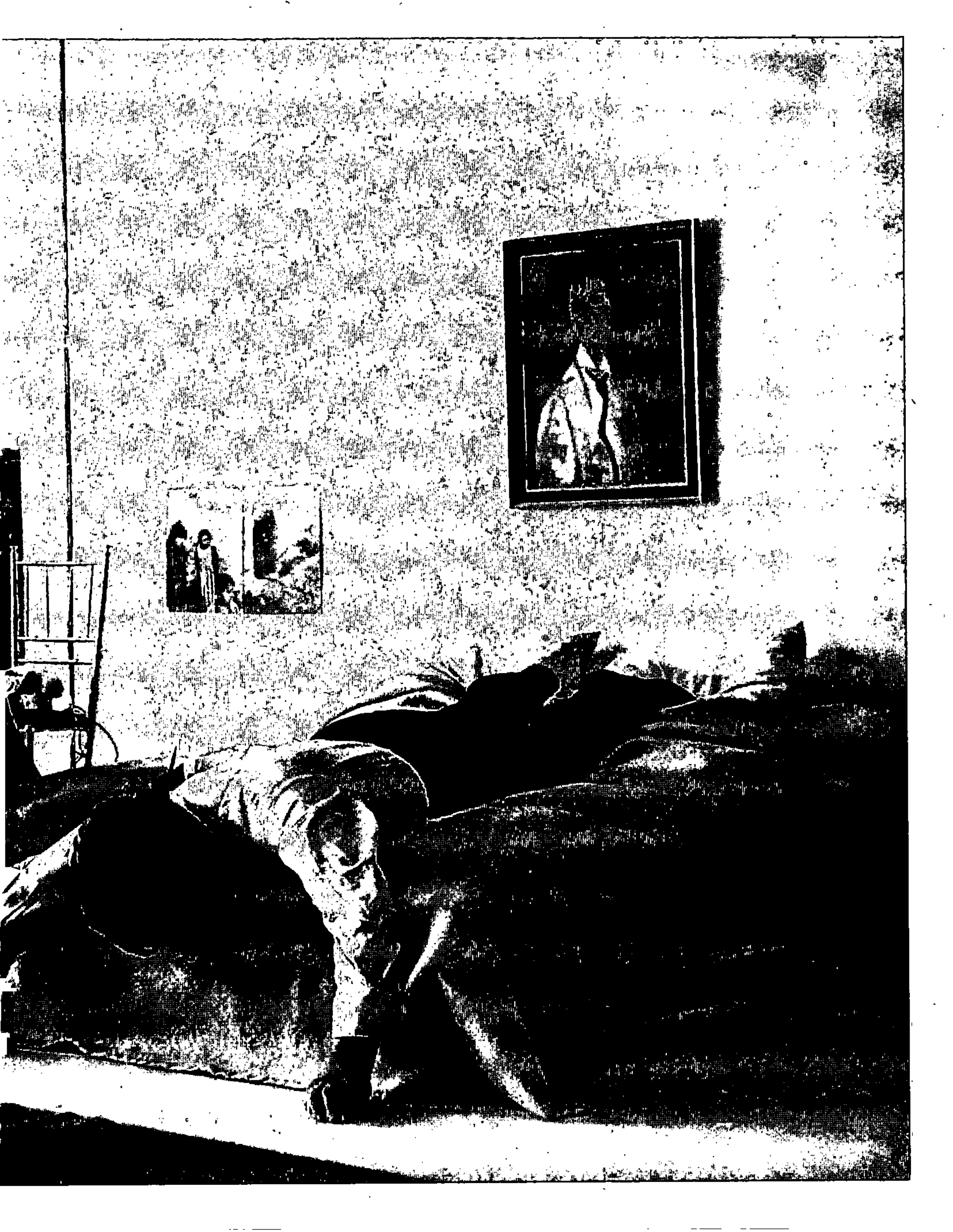
Godard Il y a deux choses : bien connaître le problème, avoir envie d'en parler, et être assez fort, avoir le sentiment qu'on possède assez son moyen d'expression pour pouvoir aborder le problème.

Cahiers Cela nous mène aux problèmes qui se posent à ceux qui veulent débuter dans le cinéma...

Godard Dans une certaine mesure, c'est plus facile qu'autrefois. Si quelqu'un veut vraiment faire son premier film aujourd'hui, le 8 mm coûte moins cher qu'autrefois. Bien sûr, si pour premier film il veut faire *Spartacus*, ça c'est tout aussi difficile et ça le sera toujours. En fin de compte, pour nous, faire notre premier film, c'était écrire aux *Cahiers*. Quand mon premier article a paru dans « Arts », ce fut aussi important pour moi que quand j'ai réalisé *A bout de souffle*. Si l'on donne à un inconnu la possibilité de tourner un documentaire pour la 2e chaîne sur le Mont-Saint-Michel, hé bien, c'est l'événement le plus important de sa vie. Or tout le monde n'est pas d'accord là-dessus. Je suis sûr que pour un jeune Russe sortant de l'école, qui a son projet accepté, ce doit être formidable, car il va enfin avoir une caméra dans les mains, un peu de pellicule et des acteurs. En France, il y a la télévision. Il est rare qu'au bout d'un an ou deux on n'arrive pas à s'y introduire, parce que la télévision, contrairement au cinéma, dévore de la matière et n'est jamais rassasiée. Même un simple documentaire, tôt ou tard, peut vous per-



Pris dans un monde violent, c'est la violence qui fait évoluer les choses.







Velasquez, à la fin de sa vie, ne peignait plus les choses définies, il peignait ce qu'il y avait entre les choses définies : Jean-Paul Belmondo et Jean-Pierre Léaud dans *Pierrot le fou.*

mettre d'ouvrir des portes. Les jeunes confondent faire du cinéma et faire un film. Un film qui soit le sujet de vos rêves, ça n'arrive jamais. Ni pour Fellini, ni pour personne. Un type qui voudrait fabriquer une voiture aujourd'hui, qui aurait une idée de voiture, il lui sera très difficile d'arriver à l'imposer et à la faire construire par Renault, Ford ou Citroën. Mais il faut se dire qu'il est bien plus difficile à un ouvrier de chez Renault de s'évader, d'élargir son univers, qu'à un jeune étudiant qui aime le cinéma : parce qu'au cinéma, il n'y a pas de lutte de classes. Théoriquement, vous pouvez aller voir plus facilement Contamine à la télévision, même en tant qu'inconnu qui veut faire du cinéma, qu'un ouvrier ou un soudeur ne peut avoir rendez-vous avec Dreyfus à la régie Renault. Cela, c'est énorme, parce que l'ouvrier a le sentiment que toute sa vie il fera la même chose, et que, s'il veut s'évader, il aura du mal, dans la mesure où il n'en est pas fier. Il a besoin pour vivre de faire un certain travail, qui est con. Il vit la plupart du temps comme un condamné, tandis que dans le cinéma ou à la télévision, vous fabriquez de l'image, vous en faites pour vivre, mais même si vous êtes assistant, un jour, ça arrive tôt ou tard, vous serez le maître si vous le voulez, le maître de votre image.

Cahiers Il y a deux catégories d'aspirants cinéastes : ceux qui ont envie de toucher une caméra et de la pellicule, et ceux qui veulent faire un certain film.

Godard Alors, il faut s'assumer soi-même, et c'est une autre question. Il est évident que, soit celui qui a envie de faire un certain film, soit celui qui a envie de toucher à la caméra, il s'agit tout autant de cinéma. Dreyer, Antonioni, Rivette, Rohmer, Marker, Bresson, ne font et ne feront jamais que le film qu'ils veulent faire. Ils ne tourneront que s'ils pensent pouvoir faire un certain film et pas un autre. Mais quand on fait son premier film, on a plutôt envie de faire du cinéma qu'un film en particulier, ou celui-ci est encore trop imprécis pour ne pas dévier par la suite. De toute façon, il faut désacraliser le cinéma. *Ivan le terrible* doit être aussi important pour son metteur en scène qu'un documentaire sur le pétrole d'Aquitaine. Aujourd'hui les formes du cinéma sont multiples, il doit donc être facile de tourner. Il suffit de choisir entre films d'enseignements, documentaires, films touristiques, toutes ces catégories qui autrefois étaient moins nombreuses. Hier, à Rome, j'ai vu Bertolucci. Il partait trois mois en Orient pour le compte de la Shell. Certes, il ne pavoisait pas, mais il n'était pas déprimé non plus. Son attitude était la bonne. En fait, il y a tout autant d'idées préconçues chez les habitués de la cinémathèque que chez les gens qui distribuent les films de Gilles Grangier, sur ce qui est bien, sur ce qui n'est pas bien, sur ce qu'il faut faire. C'est une attitude négative, à mon avis, qui fait du tort au cinéma. Des incapables prennent votre place, à l'occasion d'un court métrage sur le jazz ou d'une émission sur

le théâtre. Un jour, vous verrez, c'est à eux qu'on donnera *Ubu* ou *Les Perses*, et alors il sera trop tard pour pleurer.

Cahiers Vous avez dit que vos premières critiques ont été aussi importantes, pour vous personnellement, que votre premier film. Croyez-vous que le problème de débuter dans la critique se pose de la même manière en 1965 qu'en 1955 ?

Godard C'est exactement la même situation. Les revues de cinéma sont les revues les plus tolérantes, les plus ouvertes, même si elles ne sont pas toutes du même avis.

Cahiers Mais les choses se présentent peut-être moins clairement qu'autrefois pour la critique aujourd'hui.

Godard C'est peut-être plus difficile, mais les problèmes sont les mêmes. La critique est à l'âge de raison. Autrefois, quand Jean-George Auriol parlait d'un film, il ne parlait que de ce qu'il y aimait et c'était très bien comme ça : c'était une critique d'homme sensible, intelligent et vivant dans son temps, qui affirmait que le cinéma était aussi important qu'un autre art. Puis, Bazin a fait l'analyse de ça, de ce qu'il aimait. Puis il y a eu une certaine réaction contre cette analyse : on s'est attaché à structurer, à donner des définitions du cinéma qui n'avaient pas été données. Car Jean-George Auriol ne définissait pas le cinéma, il ne disait pas que Wyler est moins bon que Ford ou le contraire. Tout ce qu'il disait, c'est : Loretta Young est plus jolie que Joan Crawford. A l'époque, c'était très bien. Avec Bazin, on en est venu à une idée du cinéma plus réfléchie. Et maintenant, on dit que le cinéma n'est pas forcément ça non plus, et qu'il faut peut-être tout remettre en question, que le cinéma dont on parle n'est peut-être qu'une toute petite partie d'un cinéma plus vaste, dont on cite alors d'autres exemples. Bazin a parlé de Charlot en fonction des derniers films de Chaplin, mais il n'a jamais considéré que Griffith était son contemporain, son frère, ce qu'a fait la Nouvelle Vague. Cela est dû sans doute au fait que la critique était notre apprentissage de la mise en scène. Si, aujourd'hui, les jeunes critiques sont sans doute plus désemparés que nous, c'est qu'il leur faut à la fois faire un effort de réflexion ou de distanciation, et vivre. Il leur faut à la fois être distants et ne pas être distants, vivre et se regarder vivre. Ce qui, peut-être, est plus difficile pour eux que pour moi, puisque moi je n'ai plus besoin de faire de la critique, je fais des films, puisque j'ai la chance de pouvoir en faire.

Cahiers Ce qu'a fait la critique il y a dix ans, cela ressemble à la classification de Mendéléev : on croyait qu'il n'existait que sept ou huit éléments, et la Nouvelle Vague a dit que ce n'était pas sept ou huit, mais beaucoup plus, deux cents ou trois cents. C'est à partir de ça qu'est née la chimie moderne. On en est à ce stade.

Godard Il faut le dépasser. De plus, ces points de vue se sont propagés, ils existent maintenant dans tous les pays.

Cahiers Il y a une sorte de nivellement de la critique et des opinions. Mais ce n'est peut-être pas plus mal, car cela nous oblige à penser surtout à tout ce qui survient de nouveau dans le cinéma. Il est plus intéressant pour nous de parler de Skolimovski que d'Hitchcock, et cela ne veut pas dire que nous préférions l'un à l'autre.

Godard Oui.

Cahiers La seconde difficulté de la critique aujourd'hui est une difficulté de vocabulaire : le vocabulaire de la critique est tellement rabâché, épuisé, que l'on a recours au vocabulaire de la critique littéraire, ce qui n'empêche pas que l'on parle de tout de la même façon, puisqu'il n'y a pas des milliards de mots, et qu'on les réutilise sans cesse pour des films différents.

Godard Quand j'ai écrit ma première critique, j'ai à la fois découvert le cinéma et écrit mon premier roman. Peut-être les jeunes aujourd'hui devraient-ils considérer qu'écrire est aussi important qu'autre chose, que cela doit les aider, qu'écrire c'est comme filmer, s'ils ont envie de faire des films, et qu'il faut qu'ils se trouvent leur propre langage : l'écriture n'est pas simplement l'application de certains procédés.

Cahiers Le problème est de parler d'autres films que ceux dont on parle sans cesse, et d'en parler différemment.

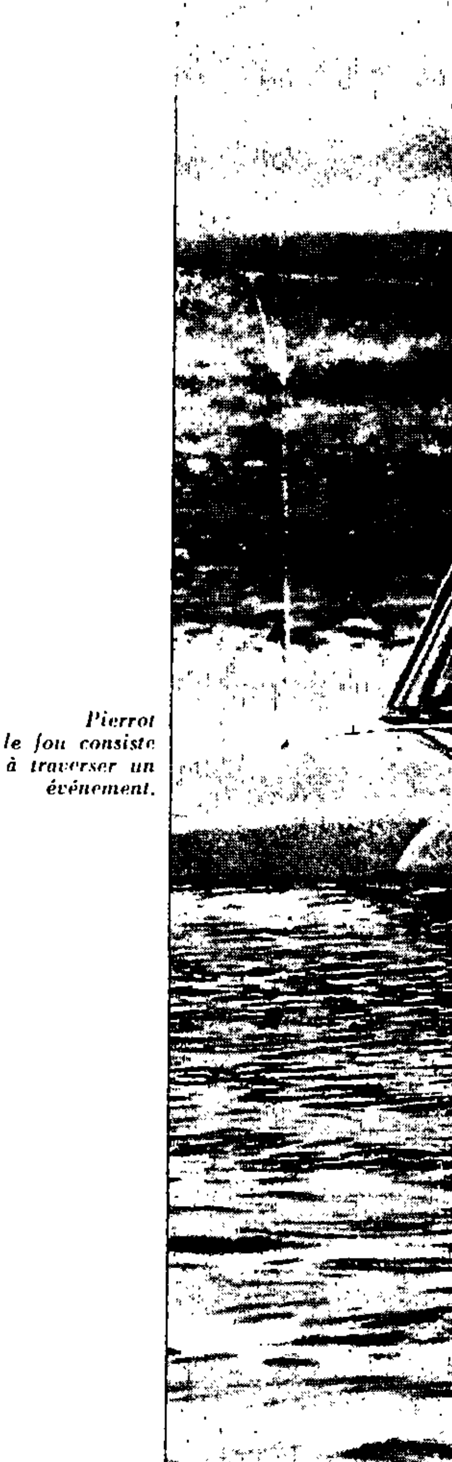
Godard Exactement. Pour parler des films de Skolimovski, il faut trouver une autre manière. Avant, par exemple, on ne parlait jamais de « plans » dans une critique. Maintenant on ne parle plus que de ça, et les gens savent aussi bien ce qu'est un plan qu'un acteur ou un producteur. Mais le problème de la critique cinématographique vient de ce qu'elle est un genre qui n'existe pas par rapport à lui-même, comme la critique picturale : tous les grands critiques de peinture ont été des poètes. Il n'y a que la critique littéraire qui existe par rapport à elle-même, puisque son objet se confond avec son sujet. Sinon, les livres critiques intéressants sur la peinture ou la musique, ont été faits par de grands artistes d'une autre branche. C'est un peu la même chose pour la critique de cinéma.

Cahiers Ecrire et filmer, ce n'est tout de même pas vraiment la même chose.

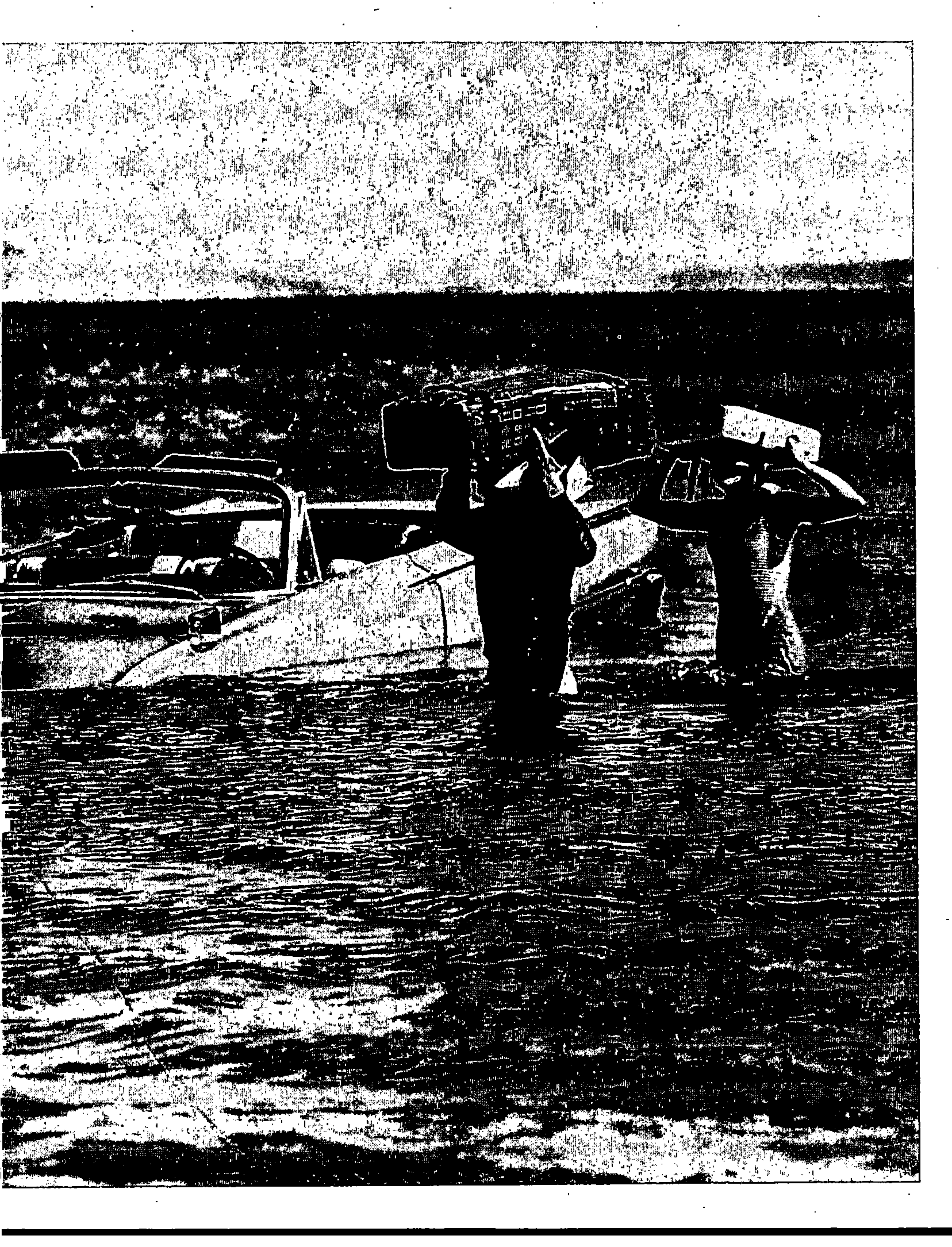
Godard Bien sûr, ce sont deux choses différentes, mais liées. La critique a une fonction utile et qui ne doit pas être négligée : elle a une vertu purificatrice. C'est par rapport à soi d'abord qu'il faut faire de la critique, plus que par rapport au cinéma. Quand on fait des films, si on n'écrit plus d'articles, on ne les pense pas moins. Je considère que je fais toujours de la critique, simplement je ne l'écris plus, et elle me sert tout autant, sauf que je ne la donne pas à lire aux gens.

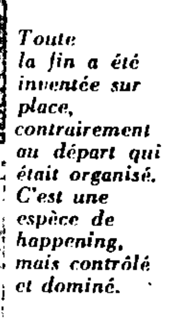
Cahiers Cela revient aussi à dire que la critique maintenant est dans les films. Pour des films comme *Pierrot* ou *Le Testament d'Orphée*, c'est comme s'il y avait deux colonnes, l'une d'images, l'autre de commentaires donnant la signification de l'image.

Godard C'est le commentaire de l'image qui fait partie de l'image. On peut alors imaginer une critique qui serait comme



Pierrot le fou consiste à traverser un événement.





Toute la fin a été inventée sur place, contrairement au départ qui était organisé. C'est une espèce de happening, mais contrôlé et dominé.

les romans de Butor, qui sont plutôt un commentaire critique d'événements. On pourrait imaginer la critique d'un film comme le texte de ses dialogues, avec des photos et quelques commentaires : l'ensemble formerait une sorte de critique, d'analyse du film.

Cahiers C'est un peu le principe des récits de Borgès : partir d'un texte ou d'un récit déjà existant et le reformuler d'autre manière. C'est de l'appropriation : il ne s'agirait plus du tout d'expliquer aux autres ce qu'est l'œuvre mais d'en construire une autre, par-dessus ou à côté.

Godard Pas tout à fait, parce que le meilleur moyen d'expliquer ce qu'est *Le Testament d'Orphée*, c'est quand même, comme l'a fait Truffaut, de donner des exemples. Je crois qu'il faut en arriver aujourd'hui à dire : voici un film, ce qu'il y a de bien dans ce film, pourquoi c'est bien, par des exemples. Cela très simplement, comme une causerie, un dialogue direct. Pendant longtemps la critique était surtout faite d'articles écrits, où l'on se préoccupait des problèmes de style. Aux *Cahiers*, en tout cas, quel que soit le style qui ait été utilisé dans tous les genres, il y avait toujours un côté littérature, avec une recherche d'effets. Alors que je crois qu'il vaut mieux maintenant faire de la critique d'enseignement. Evidemment, expliquer aux gens pourquoi Skolimovski c'est bien, voilà une chose difficile.

Cahiers Mais cela en revient davantage à rendre compte de ses propres émotions que du film...

Godard Cette émotion n'est pas négligeable. Si vous parvenez à expliquer vos propres émotions devant un film, vous aurez certes parlé surtout de vos émotions, mais les gens les auront comprises et iront voir le film pour cela. A l'époque où j'ai commencé à écrire des critiques, il y avait à la fois la découverte du cinéma et celle de la critique : c'était en même temps notre combat et notre vie, c'était une chance immense. La même conjonction s'est produite au début du surréalisme : écrire, pour eux, faisait partie de leur système de vie, tout se mêlait dans une sorte de totalité. Il n'était plus nécessaire de faire l'effort de réflexion pour séparer les choses et voir à laquelle il fallait donner la préférence.

Cahiers C'est sans doute cette coïncidence qui a été perdue.

Godard Mais elle se reproduit, il y a des époques où elle cesse, et d'autres où elle se retrouve.

Cahiers Il y a à défendre, pour nous, maintenant, des cinéastes comme Straub, Bertolucci, Skolimovski, et cela ne va pas être facile.

Godard Straub, ce sera difficile. Skolimovski, plus facile, du moins à l'intérieur du cercle des cinéphiles, mais très difficile bien sûr vis-à-vis des critiques traditionnels.

Cahiers Pas si facile pour les cinéphiles : il y a quelque chose d'étrange dans leur position : maintenant qu'ils ont compris et reconnu le cinéma américain, ils ne veulent plus en connaître d'autre, et ils sont d'autant plus intolérants que le cinéma américain semble être plus en déroute.

Godard Skolimovski est le premier à défendre. D'abord parce que c'est le plus ouvert. C'est un peu comme du jazz. Et il me semble plus facile de faire comprendre Mingus que Stockhausen, Skolimovski que Straub.

Cahiers Mais le problème est aussi que l'on trouve aujourd'hui beaucoup de cinéphiles qui aiment Hawks ou Hitchcock, et pour les raisons pour lesquelles vous les avez défendus, mais qui refusent aussi bien vos films que ceux des jeunes cinéastes dont nous parlions : ils ne comprennent plus : on leur a dit, et ils le répètent, que le cinéma c'est la mise en scène, alors que la mise en scène aujourd'hui n'est qu'académisme, c'est *The Sandpiper* ou *Lord Jim*.

Godard *The Sandpiper*, c'est un cas limite. C'est un vrai film d'amateurs à l'échelle hollywoodienne. Un couple de boulangers qui se sont filmés l'un l'autre, pendant leurs dimanches. Du super 8.

Cahiers Mais il faut aussi tenir compte des cinéphiles pour qui ce film est l'exemple même de la mise en scène.

Godard Minnelli ne fait pas de la mise en scène, il fait tout à fait autre chose : de la mise en valeur.

Cahiers Pendant dix ans, les *Cahiers* ont dit que la mise en scène existait. Maintenant il faudrait plutôt dire le contraire.

Godard Oui, c'est vrai. Ça n'existe pas... On s'est trompé !

Cahiers La mise en scène et la politique des auteurs, c'était valable, mais en tant que cheval de bataille. La bataille semble gagnée. La politique des auteurs triomphe partout, les critiques les plus réfractaires en tiennent compte sans s'en douter, de même qu'ils parlent maintenant de mise en scène.

Godard La bataille dure encore avec certains. Il faut continuer à défendre la politique des auteurs vis-à-vis de Chauvet ou de Charensol, mais plus pour les autres. C'est comme une école : il y a la classe des grands et celle des petits. On ne peut pas parler de la même manière au premier de la classe et au dernier.

Cahiers Si vous aviez à écrire une critique, que défendriez-vous aujourd'hui ?

Godard Les films qui m'ont le plus étonné ces derniers temps sont les deux films de Skolimovski et *Desna*. Ce sont des films pour qui je ne trouve pas de critiques à faire, avec lesquels j'ai l'impression d'avoir beaucoup à apprendre. Et le film de Rossellini sur le fer. Ce sont des films qui m'ont ouvert complètement. Alors que d'autres, je vois ce qu'il y a à prendre et à laisser. Je me dis que c'est très bien, que je n'arriverai jamais à faire ça. Je ne place pas ces 3 films au-dessus ou au-dessous des autres, ce sont des films dont j'ai envie de parler parce que je ne sais pas très bien ce qu'il faut en dire. Alors que je vois très bien ce qu'il faut dire de *Gertrud*, je ne dis pas que j'aurais forcément raison, mais je peux tout de suite en dire, par exemple, que c'est comme les derniers quatuors de Beethoven. Tandis que des films comme *Walk-Over*, cela m'intéresserait d'en parler justement pour trouver quelque chose à en dire. Mais comme je fais des films, ce que j'ai à trouver, je le chercherai dans un film, je n'ai pas besoin d'en parler.

Cahiers Voyez-vous un rapport entre vos films et ceux de Skolimovski ?

Godard Non. Ou plutôt beaucoup et en même temps pas du tout. Ce que j'aime, c'est qu'il fait sans arrêt la navette entre le particulier et le général. Il décrit à la fois l'individu et l'entourage, et peut-être le fait-il mieux que personne. A New York, on lui disait que ses films étaient très français. Il a répondu : je regrette, je suis Polonais et je n'ai jamais mis les pieds en France.

Cahiers Selon vous, ces films vont-ils, non pas avoir un grand succès, mais rencontrer un certain public, ou bien devront-ils rester maudits ?

Godard Ce sont des films difficiles parce qu'ils s'éloignent d'un cinéma d'Etat, ou, ce qui est pareil, d'un cinéma commercial et traditionnel. Ils auront le même sort que nos films. Si le film de Straub a une référence, c'est *Muriel* : il n'y a qu'à voir la carrière qu'a faite *Muriel*. Le nouveau cinéma a commencé par être en réaction contre l'ancien. Maintenant il est absolument seul, avec ses défauts, ses erreurs ou ses qualités. Il n'est plus nécessaire de dire : j'essaie de faire ce que ne fait pas La Patellière ou Stevens.

Cahiers Ce sont les gens de cinéma qui comprennent le moins ce que le cinéma a de nouveau. Et ce sont des poètes, Aragon ou Pasolini, qui comprennent le mieux aujourd'hui le cinéma d'aujourd'hui.

Godard Ils le sentent, ils n'ont pas besoin de le connaître. Et surtout, ils n'ont aucun besoin de se situer par rapport au cinéma, à son histoire ou à ses tendances. Précisément, le nouveau cinéma, qui a commencé par être un cinéma de références, a dépassé ce stade, puisqu'il pose maintenant le problème même de la critique, et cela est très ennuyeux pour les critiques de cinéma, qui sont obligés de se situer perpétuellement par rapport à tout le cinéma. En fait, l'exercice de la critique est bien sûr plus intéressant quand il y a combat : la critique, c'est l'intendance, les lignes de communication avec l'arrière du front. Si la guerre est finie, il n'y a plus aucun besoin d'expliquer, plus de nécessité. La critique de cinéma en est presque arrivée au point où en sont les critiques de peinture et de musique : informer ne suffit pas, il n'y a rien à expliquer, il y a moins besoin de défendre, et attaquer...

Cahiers Peut-être la critique d'aujourd'hui consiste-t-elle simplement à déblayer le terrain, pour que Stockhausen, par exemple, puisse continuer à être joué en concerts. Car les films des jeunes, qu'on découvre en Pologne, en Allemagne, en Italie, sont à peu près inconnus en France. Ce qui pose le problème sur le plan de la distribution et de l'exploitation. Chacun d'entre nous voudrait faire sortir les films qu'il aime, et n'en a pas les moyens.

Godard De ce point de vue, un critique comme Rissient, qui n'écrivait pas de très bonnes choses, est devenu un excellent



Ils sont abandonnés à eux-mêmes, ils sont à l'intérieur de leurs aventures et d'eux-mêmes.

critique en faisant ressortir *La Femme à abattre* et en disant que c'est un film de Raoul Walsh et non de Bretaigne Windust. C'est un bon critique-distributeur. S'il est plus facile qu'autrefois de faire du cinéma, de faire de l'image animée, faire un film est tout aussi difficile, quel que soit le film. Mais il faut faire passer l'envie de faire un film particulier dans l'idée de faire du cinéma tout court. Ou alors on est plutôt peintre ou romancier. Même dans ce qu'il a de plus révolutionnaire, le cinéma est avant tout civilisé.

Cahiers C'est qu'il y a peut-être une sorte d'optimisme du cinéma. On a l'impression que si Nicolas de Staël avait été cinéaste, il ne se serait peut-être pas suicidé.

Godard Je le crois aussi. Le cinéma est optimiste, parce que tout est toujours possible, rien n'est jamais défendu : il suffit d'être en contact avec la vie. Et la vie elle-même doit bien être optimiste, sans quoi tout le monde sur la terre se suiciderait d'un seul coup.

Cahiers Vous parlez souvent de peinture et de musique : pourquoi la musique de vos films, à deux exceptions près : *Les Carabiniers* et *Une femme mariée*, est-elle aussi délibérément de la musique de film ?

Godard Parce que je n'ai pas d'idées sur la musique. J'ai toujours commandé à peu près la même musique à des musiciens différents. Ils ont tous composé une musique à peu près pareille, et je leur ai toujours demandé en gros ce qui s'appelle de la « musique de film ».

Cahiers Si on l'écoutait sans voir le film...

Godard Elle ne vaudrait rien.

Cahiers Pourtant vous avez travaillé avec un jeune musicien : Arthuys pour *Les Carabiniers*.

Godard C'était de la musique à l'envers, si l'on peut dire. J'ai dit à Arthuys : tâchons de faire la musique que pourrait imaginer Juross s'il y avait des possibilités de musique dans sa tête. C'est de la musique grossière, à l'envers, des cavernes. D'ailleurs, les trois quarts de mes films pourraient se passer de musique. J'en ai mis, mais s'il n'y en avait pas le film ne serait pas différent. Dans *Alphaville*, la musique semble être en contrepoint et même en contradiction avec l'image : elle a un côté traditionnel, romance, que dément le monde d'Alpha 60. C'est qu'elle est un des éléments du récit : elle évoque la vie, c'est la musique des mondes extérieurs. Et, comme les personnages parlent souvent des mondes extérieurs, au lieu de les filmer, j'ai fait entendre leur musique. Ce sont des sons qui ont une valeur d'images. Je n'ai jamais utilisé la musique autrement. Elle joue le même rôle que le noir dans la peinture impressionniste.

Cahiers Si la musique joue un rôle plus important, alors c'est le musicien qui doit faire le film ?

Godard De même que Guitry a tourné des films, je ne vois pas pourquoi Boulez ne filmerait pas. Ou bien, si on veut employer sa musique, ou celle de Stravinsky, c'est eux qui doivent faire le film. Je n'irai jamais demander à Stravinsky de me faire une musique d'accompagnement. Ce qu'il me faut, c'est du mauvais Stravinsky, parce que si je prends du bon, tout ce que j'ai tourné ne sert plus à rien. C'est pour la même raison que je ne peux pas travailler avec un scénariste : un musicien conçoit sa musique avec son propre monde de musique, et moi mon film avec mon monde de cinéma. L'un plus l'autre, je crois que c'est trop. La musique, pour moi, est un élément vivant, au même titre qu'une rue, que des autos. C'est une chose que je décris, une chose préexistante au film.

Cahiers La couleur dans *Pierrot le fou ?* Par exemple les reflets colorés sur le pare-brise de la voiture.

Godard Quand on roule dans Paris la nuit, que voit-on ? Des feux rouges, des verts, des jaunes. J'ai voulu montrer ces éléments, mais sans forcément les placer comme ils le sont dans la réalité. Plutôt comme ils restent dans le souvenir : taches rouges, vertes, éclairs jaunes qui passent. J'ai voulu refabriquer une sensation à partir des éléments qui la composent.

Cahiers On retrouve le travail du peintre...

Godard Mais je crois qu'on peut aller plus loin encore dans ce sens. Sans pourtant faire au cinéma ce que fait Butor en littérature. C'est trop facile de parvenir à cela au cinéma. Les écrivains ont toujours eu l'ambition de faire du cinéma sur la page blanche : de disposer tous les éléments, et de laisser la pensée circuler de l'un à l'autre. Mais c'est tellement facile de le faire au cinéma ! Contrairement à ce que dit Belmondo dans *Pierrot*, Joyce n'a pas d'intérêt au cinéma. D'ailleurs le cinéma muet a été aussi loin. Nous avons perdu une grande partie de ce qu'avait acquis le cinéma muet, et c'est seulement maintenant qu'on commence à le redécouvrir, parce qu'on retourne à la simplicité et que l'influence du cinéma parlant tel qu'il a été fait commence à disparaître. Le grand cinéma muet, ce n'était jamais l'application d'un certain style à un certain événement. A mon avis, le cinéma doit être plus poétique, et poétique dans un sens plus large, et la poésie elle aussi doit être élargie.

Cahiers Il faut parler de tout.

Godard Il y a deux ou trois ans, j'ai eu l'impression que tout avait été fait, qu'il ne restait plus rien à faire aujourd'hui. Je ne voyais pas quoi faire qui n'avait pas été déjà fait. On a tourné *Ivan le terrible*, *Notre pain quotidien*. On nous dit de faire des films sur la foule, mais *La Foule* a déjà été fait, pourquoi le refaire ? Bref, j'étais pessimiste. Après *Pierrot*, je n'ai plus cette impression du tout. Oui. Il faut tout filmer, parler de tout. Tout reste à faire.

(Propos recueillis au magnétophone par Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi et Gérard Guégan.)

Fable sur "Pierrot"

par Jean-André Fieschi et André Téchiné

« On ne peint jamais ce que l'on voit ou croit voir. On peint à mille vibrations le coup reçu. »
(Nicolas de Staël.)

Avec *Pierrot le Fou*, c'est comme si nous ignorions tout de Godard, de la critique et du cinéma. L'œuvre était pourtant « prévisible », qui fait sur plus d'un point la somme des neuf autres, reprenant tour à tour thèmes, situations, personnages, couleurs, propos et drames d'*A bout de souffle* à *Bande à part*, du *Mépris* à *Une femme est une femme*, mais pour mieux les laisser derrière elle. Quelle étrange impuissance ou coquetterie pousse aujourd'hui la critique, face à toute œuvre belle, inquiétante ou nouvelle, à se retrancher derrière le lieu commun sans cesse réaffirmé, à la fois bouclier et défi, du mutisme inviolable dont se prévaudrait l'Art ? Le doute et la prudence règnent désormais à l'égard du décodage des films comme à celui des toiles informelles, et les questions du critique répondent en surnombre à celles de l'artiste. Il apparaîtra même comme une hardiesse d'écrire : « ... ces badigeons et pastels broyés, ces grumeaux et ces écrasis qui font enfin des tortures un éclat d'azur, d'une ordure sanguinolente des phosphores joyeux, de tant d'horreurs une obsédante beauté ». Ou encore : « Il a beau nous jeter cent couleurs jamais vues, entre la teinture d'iode et le marc de raisin, entre l'encre et le remords, entre le bleu et l'atroce, il n'en obtient pas moins que chacune de ses rencontres et de ses symphonies nous semble, sitôt parfaite, fondée en réalité ».

La peinture ambiguë de Fautrier livre ici ses splendeurs à la phrase de Paulhan, qui se l'approprie pour la restituer par le seul éclat verbal — phrase et peinture, comme *Pierrot*, lumineuses et secrètes —, arme et cible se fondant en un pléonasme précieux, un peu plus précis, et qui nous touche pour cela même : l'art nourrit l'art, et non la critique.

Une fois admis le mythe de l'effraction, il ne nous est plus loisible de « briser » les formes pour accéder à l'imaginaire qu'elles renferment, nous sachant toujours à côté, ou autour d'elles : il est permis, en revanche, d'établir un rapport d'égalité avec leur appel ou leur écho. Aux possibles que l'œuvre suscite, que nous sert d'opposer un aléatoire décryptage, tou-

jours démenti, en voie de vérification, de contestation ? A côté de la fable qu'elle atteste, que risquer sinon cette autre fable qu'elle a fait naître en nous ? Est-ce là critique allusive ou descriptive ?

« Nous sommes près de nous éveiller, lorsque nous rêvons que nous rêvons. » (*Novalis.*)

La première tentation est d'isoler le film comme un accident, peut-être appelé par l'incurvation abrupte d'*A bout de souffle* ou l'impressionnisme douloureux de *Bande à part*. Approche de surfaces, détails : la coloration et le rythme nous guident plutôt, par les différences et les exceptions mêmes, vers *Une femme est une femme* où la disposition fissurée, fêlée, rompue, de l'exposition, au lieu de provoquer quelque régression dilate les figures, les souligne en les élargissant, visant une amplitude si démesurée que son atteinte interdit toute survivance et bascule du même coup, exténuée, en déséquilibre. Tension hésitante, intermittente, têtue, d'*Une femme est une femme* : sans participer d'un mouvement circulaire vouant le film à une répétition discontinue (*Une femme mariée*) le récit prenait le temps de revenir en arrière. Dans *Pierrot le Fou* les variations ne sont pas étales, divergentes, mais précipitées, répercutées. Au lieu d'être évalué le hasard est traversé. Le mouvement transversal empêche toute ponctuation, toute suspension, proie d'une vitesse transperçant chaque obstacle, crevant l'étendue et l'équilibre apparent qu'elle impose. Godard ne filme pas les cassures mais le vol en éclats, la succession. Non plus un dépliement, une juxtaposition, mais un accéléré. Le film raconte une seconde — bruits et couleurs apparus par mouvance, réfraction, éblouissement — et la fuite de ce qu'elle comporte, sans souci de traces ou de récupérations. L'instantané est le temps où l'on brouille les choses pour inventer le monde. A la fois éveil, transition, illusion, la perception immédiate et sensible devient un fil ténu qui retient le passager de son rêve ou l'en rapproche physiquement. Présent franchi d'un coup de dés et couru jusqu'à la rupture. Comme si Godard au lieu de brouiller l'intervalle ressortissant des éléments figuratifs le creusait, le développait, l'approfondissait. Prospection d'une faille, d'un éclat provisoire se dérobant aux mesures, aux calculs, et dont le jaillissement multiple et irrégulier se maintient jusqu'à l'aveuglement. Aplatissement sonore prêt à trébucher de redite en redite sur l'outrance d'une large intrusion musicale elle-même soufflée en pleine inflexion par quelque écho incantatoire de voix se répondant selon l'absence de loi qui caractérise les gravitations contrariées n'obéissant plus aux mêmes pulsions, ne décrivant plus le même trajet, ne s'effaçant plus progressivement mais rompant au détour d'un plan pour remonter brusquement à la surface, arrachées, telle une résurgence ou un fidèle décalque. Incertaine correspondance où se confondent les gesticulations humaines et indécises avec la formation alentour d'un paysage interminable de longueur, de platitude horizontale ; où se dessine fermement la distance d'un geste à un autre et du corps au décor, où figure la séparation et du même coup la résistance des choses au mouvement qui les écarte ou les brise. Car l'agitation qui mêle les formes, triture les contours, disloque les lignes, refuse toute harmonie, ne laisse aucun rapport intact. Ne maintenant aucun ordre superficiel elle n'instaure pas pour autant la débâcle : elle fait semblant de pouvoir quelque chose. Mais le paysage demeure inentamé. Il semble avoir absorbé les rumeurs parasites, transformant les symptômes diffus, les murmures latents en stigmates recouverts.

Comme *La Forêt interdite* dont il détient l'exacerbation, entre le bleu et l'atroce, *Pierrot le Fou* possède la pulsation crispée d'une naissance, chute amorcée, vécue et rêvée, sorte d'initiation. Mais au fil de l'élan qu'il s'efforce de mettre à jour s'imprime en transparence un mouvement parallèle et contradictoire où subsistent les traînées sanglantes, les giclées écarlates dont la fréquence rappelle autant de barrières susceptibles d'empiéter sur le tracé originel, de le perturber, voire de l'arrêter. Si bien que la fuite éperdue, la traversée solitaire semble puiser son énergie, sa conviction, de la menace qui la guette et dont le déploiement afflue par vagues subites de plus en plus pressantes, imposant les parcours secondaires, les échappatoires, les déviations. Et la course de Pierrot rattrape sa menace, ouverte à une autre chute possible, à une prochaine seconde à vivre.

« Chemine en aveugle qui s'invente le ciel, porté par le pouvoir très doux des transfigurations. » (*Hölderlin.*)

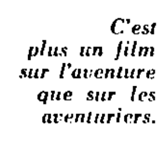
« Dans mes autres films, quand j'avais une difficulté, je me demandais ce qu'Hitchcock, lui, aurait fait à ma place. En faisant *Pierrot*, j'ai eu l'impression qu'il n'aurait pas su quoi me répondre, sinon : là, débrouillez-vous tout seul... »

Truffaut : « Si le cinéma, c'est ça, alors il vaudrait mieux abandonner tout de suite »...

Fuller : « J'ai tout compris. C'est beau comme une peinture abstraite ».

Cette façon particulière qu'a le film de faire table rase, de prendre le large et de nous abandonner à une incertaine proximité embarrasse la parole : il nous faut rendre compte d'avoir pris part à une sorte de catastrophe. En son centre : la mort, le saccage du jardin de la beauté que disait Rimbaud. Au terme du parcours, une buée blanche et bleue : la fin du cinéma rendue à sa naissance. *Départ dans l'affection et le bruit neufs.* — Jean-André FIESCHI et André TECHINE.





C'est plus un film sur l'aventure que sur les aventuriers.





Venise 65

TOURNAGE DE « VAGHE STELLE DELL'ORSA » : LUCHINO VISCONTI.



Venise 1965 c'est, une fois encore, la politique de la grandeur, ou supposée telle, entamée les années précédentes : Bunuel, Carné, Dreyer, Fellini (absent), Godard, Kurosawa, Olmi, Penn, Satyajit Ray, Rouch, Visconti... Il y a peu de risques, dira-t-on, à jouer systématiquement les grands noms du cinéma. Rien de moins certain cependant, puisque plusieurs d'entre eux ont donné cette année leur œuvre la plus contestable. Quoiqu'il en soit, Venise 65, c'est d'abord la Venise de *Pierrot le Fou,* plus beau que l'aube au fronton des palais, plus beau que tout. Aucune récompense au palmarès, on le sait. Mais une médaille à *Pierrot le Fou,* ce serait comme le Goncourt à « Une Saison en enfer », un non-sens et une dérision. Il est des œuvres que l'esprit de mondanité ne saurait prétendre annexer : il fallait primer, l'an dernier, *Une Femme mariée,* et Venise 66 primera le prochain Godard, ce qui est dans l'ordre. Après, plutôt qu'avec, le Godard, trois chefs-d'œuvre : *Simon du Désert,* de Bunuel, libre, généreux, génial (Prix Spécial du Jury) ; *Vaghe Stelle dell'Orsa* de Visconti, envoûtant par la démarche dont il témoigne, et par l'insolence qui lui interdit toute postérité (Lion d'Or acquis d'avance, Visconti étant le seul des grands Italiens à ne pas avoir été couronné à Venise, par ailleurs, soucieuse de se faire pardonner les *Nuits Blanches* et *Rocco,* négligés en leur temps et *La Chasse au Lion à l'arc* de Jean Rouch, leçon de méthode et de poésie. Une révélation : Léon Hirszman. Une surprise : *Vingt heures,* de Zoltan Fabri, remarquable essai de cinéma politique. Quatre déceptions enfin, diversement surprenantes et différemment explicables : *Mickey One,* d'Arthur Penn, *Akahige,* de Kurosawa, *E venne un uomo* d'Ermanno Olmi et *Kapurush* de Satyajit Ray. Plus quelques nullités, indispensables pour donner l'échelle des valeurs : Carné, Gonzales, Vicario... Hors festival enfin, trois très grands films dont nous avons déjà parlé et dont nous reparlerons encore : *I pugni in tasca* de Marco Bellocchio (Italie), *Walk-Over* de Jerzy Skolimowski (Pologne) et *Nicht Versöhnt* de Jean-Marie Straub (Allemagne).



1 Arthur Penn : Mickey One

Cahiers Après *Le Gaucher,* vous avez beaucoup travaillé au théâtre...

Arthur Penn *Le Gaucher* fut très mal accueilli aux U.S.A. J'étais fini : je ne pouvais plus faire de film, personne ne s'intéressait à moi. Grâce à un ami auteur dramatique, William Gibson, j'ai pu travailler au théâtre : j'ai monté d'abord « Deux sur une balançoire », puis « Miracle en Alabama ». Et je viens d'écrire un musical : « Golden Boy », avec Sammy Davis Jr.

Cahiers Comment concevez-vous la direction d'acteurs au théâtre ?

Penn Ce que nous avons essayé de faire, c'est de montrer la vie des gens à partir des choses les plus simples, des détails les plus courants : que mangez-vous ? Comment vous habillez-vous? etc. Car le théâtre est artificiel dans la mesure où l'on doit y dire *tout*, alors qu'on ne dit pas *tout* dans la vie. Le théâtre est une convention. J'ai essayé de lui donner une apparence de naturel, mais il ment, il ne respecte pas les choses comme le fait le cinéma. Le paradoxe est que le théâtre, pour donner aux spectateurs l'impression de la réalité, force à *dire* les choses — c'est-à-dire à les rendre audibles au public, ce qui revient à créer une vie artificielle.

Au cinéma, on peut espérer saisir ce moment de vérité qui ressemble à ce que nous éprouvons tout le temps.

Aussi le cinéma peut-il donner lieu à une multitude de degrés de compréhension, qu'il est difficile d'obtenir sur la scène. Si vous jouez des drames poétiques, du Shakespeare, où le choix exquis du langage multiplie les expressions et les idées, ajoute l'illusion à l'illusion, accumule les points de repère, vous pouvez obtenir cette diversité de degrés, mais, dans le théâtre naturaliste, il est très difficile d'atteindre à ces cascades de renvois — par exemple, si l'on dit sur scène : « Tu veux un drink, chéri ? » — « Oui, je veux un drink. » ... « Vous voulez aller aux cabinets ? » — « Voici les cabinets », ce sont des répliques qui ne veulent pas dire beaucoup plus que ce qu'elles veulent dire. Au cinéma, oui. Godard est naturellement un maître dans ce domaine, et Fellini. *La Strada* possède à ce point ces couches interminables de références qu'elle en devient une « divine comédie », et les deuxièmes, troisièmes, etc., degrés qui existent dans 8 1/2 qui sont là, structuralement, qui s'évoquent les uns les autres et se renvoient la balle, et cela sur un plan souvent inconscient, sont la marque de l'art véritable. On dit : je sais, et on connaît la signification sans nécessairement la comprendre. Cela est difficile à faire au théâtre et certainement difficile à Hollywood.

Quand je vois un bon film, j'ai un sentiment d'amplitude, comme si le film m'entourait, qu'il me remplissait, remplissait ma conscience et remplissait la salle de significations, loisir m'étant donné de cueillir ces significations là, ou plus tard.

Cahiers Si vous essayez, au théâtre, de parvenir à une impression de réalité, vous essayez en revanche dans vos films — et tout particulièrement dans *Mickey One,* de parvenir à une sorte d'irréalité...

Penn C'est qu'en effet le problème est inverse au cinéma. C'est le contraire de ce que je disais. Trouver le naturel, rendre la réalité, ce n'est pas très difficile : il suffit presque de mettre en marche la

caméra pour obtenir très vite une image de la vie telle qu'elle est. Cependant, à mon sens, le cinéma doit aussi aborder — plus ou moins — le domaine de l'inconscient : au niveau psychologique, au niveau de l'irréel, c'est-à-dire au niveau de l'abstraction, là où les choses se détournent de nous.

Cahiers Ne cherchez-vous pas à exprimer une relation entre le très concret et l'abstrait ? Par exemple, dans *Le Gaucher*, quand Billy the Kid tire sur la lune, on passe d'un plan imaginaire à un plan plus réel...

Penn Il faut tenter de relier les deux, de les garder ensemble de façon à ce qu'ils soient interchangeables. Par exemple, je travaille en ce moment sur un western dont l'histoire a des rapports avec un mythe grec.

Il en est de cela comme de la mescaline, dont les gens se servent pour passer de la réalité au rêve... Cette association de réel et d'abstrait doit être vraiment organique, il faut que cette abstraction vienne d'une participation de la réalité et ne soit pas un éléments surajouté, une dimension plaquée. En fait, j'y pense dès le stade du script.

Avec *Mickey One*, j'ai essayé de faire un film sans rapports avec la télévision ni la scène. C'est, je crois, un film très moderne, un film américain pas comme les autres. C'est l'histoire d'un comédien (Warren Beatty) qui pense avoir une dette, mais qui ignore à qui il doit la payer : cela rejoint peut-être un problème spécifiquement américain : celui de la vie vécue avec précaution.

Cahiers Qu'entendez-vous par moderne ?

Penn Eh bien, je travaille sur certaines choses qui me concernent, choses que je ne peux pas voir autrement qu'en relation avec le rôle des Etats-Unis dans le monde, socialement et politiquement. Je travaille sur les faits relatifs aux problèmes soulevés par le rôle de leader que ce pays a été forcé de jouer, son manque de préparation pour ce rôle, et la disparité entre le niveau de la pensée aux Etats-Unis et ailleurs. Nous sommes une nation particulièrement isolée. Ce qui me trouble aussi, ce sont les conséquences pour le peuple américain de l'ère maccarthyste. Nous avons adopté une façon très précautionneuse et circonspecte de vivre, un mode de vie qui rend dangereux le désir d'exprimer des idées. *Mickey One* amorce ce thème.

Pour moi, ce fut une expérience radicalement nouvelle, et très utile, qui m'a permis en quelque sorte de changer de style.

Cahiers Il semble que vous soyez très proche du monde de l'enfance...

Penn Oh, oui, et cela tient à ma propre existence. Lorsque j'avais trois ans, mes parents ont divorcé, et j'ai cessé de croire au monde des adultes. Pour moi, les adultes n'étaient pas *réels*, ils le devenaient seulement quand ils mouraient. Les seuls gens réels étaient pour moi mes camarades, mon frère... Quand mon père est mort, alors seulement j'ai commencé à le comprendre. Ensuite, plusieurs de mes amis moururent à la guerre... Mais je suis toujours resté proche du monde de l'enfance. François Truffaut aussi, je crois, et c'est une des choses qui me touchent beaucoup dans ses films.

Mais, je ne pense pas qu'un Truffaut américain soit concevable. Je n'imagine pas un Truffaut américain, du moins pas à Hollywood. Il serait impossible de faire un *Jules et Jim* via un « studio ». D'abord parce que nous n'avons pas d'acteurs prêts à s'engager ave un metteur en scène comme vous en avez en France. Jeanne Moreau est une femme merveilleuse et dévouée, qui croit aux gens qu'elle connait et avec qui elle travaille. Nous n'avons pas cela ici. Nos vedettes sont des industries et je n'en connais pas une qui pourrait écarter tout son « business » et jouer tout simplement dans un film pour nul autre motif que le plaisir de travailler pour et avec certaines personnes. Elles sont des mécanismes financiers beaucoup trop complexes pour pouvoir faire cela. Et puis le cinéma américain ne peut pas aller très loin, pas beaucoup plus loin qu'il n'est actuellement. Le cinéma américain est une machine techniquement exquise et immaculée qui, dans les mains de quelques maîtres comme Hitchcock, Hawks, est devenue un Art. Mais je doute fort que ce cinéma soit capable de donner aussi des œuvres essentiellement modernes, œuvres délicatement touchantes, personnelles, faites dans l'immédiateté, œuvres capables de saisir ce côté-là de l'humain.



Arthur Penn

Le « travail par comité » est hautement développé aussi à Hollywood. On ne fait pas un film à travers un cerveau, une intelligence ou un esprit, mais à travers plusieurs cerveaux, intelligences et esprits : « par comité », comme on dit. Plus un film coûte cher, plus de cerveaux l'engendreront et, attention, non des cerveaux médiocres, mais des cerveaux très forts ; mais cela ne veut pas dire qu'avec chaque cerveau additionnel vous éleviez la puissance du film ; vous la diminuez plutôt.

Donc, le jeune cinéma américain viendra probablement de la zone du 16 mm. Il y a des jeunes metteurs en scène qui se révèlent, même ici, à Hollywood. On commence à entendre parler d'eux. Je n'ai pas vu le travail de Sydney Pollock, on dit qu'il a du talent. Le cinéma doit être individualiste. Il faut qu'il y ait un « auteur » qui ait une idée et qui fasse un film pour la défendre. Et cela est difficile, pour qui veut, de présenter une idée à un studio, à un comité. Une telle présentation doit être faite de manière à être compréhensible à plus d'une personne, ce qui par définition vous force à utiliser un langage plus ordinaire : le résultat est la perte de la « personnalité » initiale du projet.

Cahiers Quelle est la meilleure façon de diriger Warren Beatty ?

Penn Il faut lui laisser une liberté contrôlée. C'est un acteur qui a besoin, pour bien jouer, de comprendre l'idée du réalisateur : et il met perpétuellement ce dernier à l'épreuve. Il n'arrête jamais. Par exemple, nous venons de terminer une scène, et il me demande : « Ça va ? » Je réponds : « Oui, très bien ! » Il réplique alors : « Non ! c'était horrible, il faut recommencer ! » Brando est pareil. Ils ne se connaissent pourtant pas : c'est moi qui les ai présentés l'un à l'autre, le mois dernier.

Cahiers Et votre nouveau film : *The Chase ?*

Penn *The Chase*, convenons-en, n'est pas mon film. C'est un film fait pour Sam Spiegel. *The Chase* est pour moi l'occasion, la chance de travailler sur une grande échelle. Je n'ai jamais participé à une entreprise aussi importante. Il m'est déjà arrivé de travailler à Hollywood, en 1958, et ce n'était pas très agréable. Aujourd'hui, j'essaie de savoir si j'avais tort il y a sept ans, et si je peux maintenant maîtriser la grande machine ; de voir si l'expérience — déplaisante dans le cas du *Gaucher* — pourrait être heureuse cette fois-ci.

Je ne suis peut-être pas assez tyrannique pour faire travailler ces équipes-là à ma manière. Il m'est difficile de travailler avec des gens qui ont fait ce genre de cinéma toute leur vie. Leurs méthodes sont fermement établies et je ne peux pas défaire leurs moules de pensée. Il y a quelque chose qui cloche en moi — manque d'égoïsme ou manque d'autorité.

Pour moi, l'avenir n'est pas du côté du cinéma-vérité. Je me vois plutôt aller dans la direction opposée : vers l'image contrôlée, vérifiée, vers le théâtre grec. Oui, vers un dépouillement très aigu, très poussé, et une violence en même temps, mais différente de celle, disons, des James Bond : vers une violence classique, qui naît des conflits entre les personnages.

Cela demande naturellement qu'il y ait entre les personnages beaucoup plus d'affinités et d'intimité que dans les James Bond, où l'on tue un inconnu ou un autre pour le compte d'une organisation tout aussi anonyme combattant une autre entité anonyme.

(Propos recueillis au magnétophone par Adriano Aprà, Jean-André Fieschi, Axel Madsen et Maurizio Ponzi.)

2

Zoltan Fabri : Vingt heures

Zoltan Fabri *Vingt heures*, c'est la durée du reportage : on n'a pas compris le sens du titre. Il est effectivement difficile de concevoir qu'un tel reportage, avec tous ces gens différents interrogés, puisse se dérouler en si peu de temps. Il faut donc croire qu'il y a là de ma part une intention symbolique : ces vingt heures correspondent en réalité aux vingt ans dont le film raconte l'histoire. Dans l'esprit du reporter, toutes les histoires compliquées qu'il a recueillies auprès des gens du village se mêlent quelque peu... Au premier plan de l'anecdote, il y a quelques destins humains exceptionnels : ceux de ces quatre hommes qui ont eu une jeunesse commune de paysans pauvres et qui, après la guerre, en 1945, eurent l'optimisme d'êtres libérés de leur condition. Ils étaient alors très amis. Les événements historiques, les changements politiques qui modifient le cours de la vie humaine, le culte de la personnalité qui déforme les idées, éloignent au cours des ans les quatre amis l'un de l'autre. Des situations dramatiques les séparent, et ils deviennent ennemis. En 1956, les abîmes sont devenus si profonds que l'un des quatre est le meurtrier d'un autre, et que les deux derniers s'entre-tuent presque. Le film est la tentative d'analyse d'une telle situation dégradée : comment, à l'avenir, éviter semblables ruptures ?

Mais ces quatre personnages sont entourés par d'autres destins particuliers, également mystérieux et contradictoires, et dont l'histoire politique ne saurait seule rendre compte. Chez nous, il y a quelques années, régnait une vision volontariste de l'Histoire : on essayait de régler par elle les questions artistiques, de les codifier. Cette tendance a donné naissance à des œuvres schématiques. Nous avons reconnu nos propres fautes, il y a déjà une dizaine d'années, et de plus en plus nous luttons contre une telle conception de l'Art. Mais jusqu'à présent nous n'avions pas encore eu de film qui montre les situations difficiles de certains personnages par rapport à la complexité du passé. *Vingt heures* regarde notre propre vie et la montre franchement, sans maquillage, sans chercher à dissimuler nos fautes, notre vie telle qu'elle est, en tous cas pas aussi simple que les conceptions passées l'auraient montrée. La loi sociale est certes juste, et le développement social ne saurait être endigué, mais les rapports de l'homme et de la société sont aussi complexes, aussi difficiles à définir que ceux de l'ombre et de la lumière...

Cahiers Vous venez de définir la nouveauté thématique de *Vingt heures* dans le contexte du cinéma hongrois. Pour votre part, pensez-vous qu'il y ait ici une évolution par rapport à vos précédents films ?

Fabri Quelques mois à peine après avoir terminé un film, il est très difficile d'être objectif à son égard, car on en est encore très proche sentimentalement. Le dernier film que l'on a fait est ainsi, souvent, celui que l'on préfère mais, pour l'instant, je ne peux donner de définitions plus précises. Le futur, comme on dit, décidera s'il y a plus de choses dans *Vingt heures* que dans *Professeur Hannibal*, *Deux mi-temps en enfer* ou *Les Ténèbres du jour*... En tout cas, je voulais faire quelque chose de différent. Ce film est pratiquement inracontable, et de même que mon reporter se demande, au début : « Comment vais-je raconter cette histoire ? », moi, je me suis demandé :



« Comment vais-je faire ce film ? » L'auteur du roman, Ferenc Sánta, a écrit une œuvre très dense, très large, à partir d'une vision que l'on peut dire épique de l'Histoire, et mon premier problème a été un problème de condensation : il fallait faire tenir toute cette matière très riche en deux heures de temps. Avec mes collaborateurs, nous avons discuté durant des semaines et des semaines au sujet de l'adaptation, et nous ne parvenions pas à trancher certaines difficultés, qui nous semblaient insurmontables. L'idée que j'avais, et que j'ai conservée jusqu'à la fin, a été de suivre la logique intérieure du reporter, logique associative et subjective qui regroupe les divers éléments du récit en une mosaïque, chaque élément en entraînant un autre jusqu'à constituer ce qui est le film.

Cahiers Avez-vous pensé, en faisant votre film, aux autres films, américains ou européens, dont le schéma reproduit celui de *l'enquête ?*

Fabri Il y a eu ces dernières années, et particulièrement ces dix dernières années, de grandes transformations dans l'art du récit cinématographique, une évolution sensible des significations. Personnellement, je ne me sens nullement à l'écart de ces transformations, et je comprends fort bien les efforts de la nouvelle vague française, par exemple, dont l'apport au langage cinématographique me semble capital. Il était nécessaire de lutter contre les formes traditionnelles, académiques, qui ont donné naissance à des dramaturgies schématiques et erronées. Il est plus profitable de sonder l'âme humaine que de donner à voir des actions extérieures. Il y a une exigence toujours plus poussée de définir une nouvelle forme de réalisme : les pensées font partie de la vie, au même titre que les souvenirs, que les rêves, et même que la fantaisie. Il nous faut tenir compte de ces choses, et c'est cela qui a commandé la structure de mon film. Nous parvenons maintenant à l'âge adulte de l'art cinématographique. Ces nouvelles recherches, certes, sont parfois empreintes d'un certain maniérisme, voire d'une tendance à la schizophrénie, mais il nous faut voir ce qu'elles contiennent de neuf et de profitable pour l'Art en général : ainsi, ce qu'il y a de nouveau dans *Vingt heures*, c'est la volonté de respecter la logique intérieure des êtres. Cela dérange peut-être les rapports entre l'œuvre et le public, qui ne suit pas toujours facilement ces développements, mais la culture cinématographique progresse partout, et le public, j'en suis sûr, suivra aussi.

Gianfranco De Bosio Il y a un problème qui me semble important, et qui tient à la définition de l'épique. On peut dire, je crois, que *Vingt heures* est un film épique, dans le sens d'une récupération dialectique de l'épique, indiquée par Brecht. Il y a là une volonté de remplacer une poétique romantique par un nouveau rapport dialectique avec le public : ce dernier, plutôt que d'être ému, doit prendre parti, participer d'une manière personnelle, *choisir*.

Fabri Très exactement. Il faut vaincre les conceptions d'un certain public par un travail méthodique, au cinéma comme au théâtre. Il faut obliger le public à devenir aussi acteur. C'est là le problème d'un public adulte. Il ne s'agit pas de faire des œuvres didactiques mais de construire les histoires que l'on filme, de telle façon qu'elles contraignent le public à une participation active.

De Bosio C'est dans sa forme même que le film oblige le public à maîtriser le récit. Ou bien il est actif, ou bien il est en dehors. Je voudrais aussi me permettre une analogie entre *Vingt heures* et mon propre film, *Le Terroriste:* il y a dans *Le Terroriste* un recul de vingt ans. La résistance italienne (1943) y est analysée avec l'esprit de 1963. Il y a une nécessité, dans la nouvelle école cinématographique, de dresser un *bilan* du passé, afin de mieux comprendre le présent, qui me semble fondamentale. Tous les pays vivent actuellement une crise de lucidité vis-à-vis du passé. Pendant la résistance, nous étions guidés par des espérances immenses, qui ont été déçues, mais il faut continuer à lutter, et ne pas s'arrêter à ces déceptions. Il y a également dans *Vingt heures* l'amertume des idéaux déçus, mais aussi la grande force progressiste de retrouver dans l'analyse la possibilité d'un progrès. Pour les hommes conscients, c'est le chemin d'une marche en avant.

Fabri Ce parallèle avec *Le Terroriste* me semble très juste et très intéressant. Chez nous, en 1945 et dans les années qui ont suivi, l'enthousiasme était immense, mais cet enthousiasme a été dévié, déformé par le culte de la personnalité. Dans les rapports complexes que nous avions avec les autres pays, et à l'intérieur de notre pays même, un certain terrorisme bridait la liberté humaine. L'exercice arbitraire du


Zoltan Fabri

pouvoir a créé chez les gens une peur intérieure, une tension perpétuelle, qui a eu pour résultat les événements de 1956. La foule a perdu l'espoir, et la foi. Il faut lutter contre ce terrorisme et parler franchement, clairement. Si nous maquillons la réalité, si nous la faisons plus belle qu'elle n'est, aucun contact vrai ne sera possible avec les autres hommes. Il y a là une question d'honnêteté.

De Bosio L'importance de la mémoire, dans votre film, est sans implications décadentes. Ce qui frappe et donne confiance, c'est qu'elle n'est pas une fin en soi, mais une méthode pour interpréter l'Histoire. Elle est, à l'inverse de chez Fellini par exemple, dialectique.

Fabri Oui, elle représente une manière de considérer l'Histoire.

De Bosio L'élaboration moderne d'une esthétique marxiste est liée à la façon dont elle a envisagé la représentation du personnage populaire. En général, au théâtre ou au cinéma, ou bien ce personnage populaire est absent, comme dans la littérature du passé, ou bien il est examiné d'après les lois du naturalisme du XIXe siècle. Dans l'art socialiste, malheureusement, le personnage populaire est souvent le produit d'un naturalisme romantique, voire symbolique. Dans votre film, il est réaliste, tantôt comprenant, tantôt ne comprenant pas...

Fabri C'est aussi le mérite principal de Ferenc Sánta, qui a imaginé ainsi les personnages. Chez nous, la vie s'est transformée énormément ces vingt dernières années, et nos amertumes, nos ennuis ont déteint sur la société. Les paysans ont pris de plus en plus part aux événements du pays, et ils se développaient plus, proportionnellement, que la population urbaine. Littérairement parlant, c'est là une découverte de Sánta. Chacun de ses personnages possède son visage et sa manière spécifiques. Prenez par exemple le personnage du vieil Andreas qui, en 1945, avait été l'un des plus actifs dans la lutte pour la reconnaissance des droits des paysans, et qui avait fait mettre sous verre sa déclaration d'indépendance, ce même personnage, vingt ans après, refuse de céder sa terre, et demeure farouchement seul. Chaque personnage est ainsi réel, vivant, complexe.

Cahiers Vos acteurs sont-ils tous professionnels ?

Fabri Oui. Par ailleurs, il n'y a pas, en Hongrie, de distinction entre les acteurs de théâtre et les acteurs de cinéma. Ils sont tous formés par le théâtre, ils travaillent tous au théâtre, et quand le théâtre le leur permet, ils peuvent accepter un engagement au cinéma. J'ai dû attendre ainsi assez longtemps avant de pouvoir commencer le tournage des *Ténèbres du jour* parce que l'acteur que je voulais n'était pas libre. Dans l'ensemble, les acteurs hongrois ont donc reçu une excellente formation, à laquelle le cinéma a tout à gagner.

Cahiers Que pensez-vous du jeune cinéma hongrois ?

Fabri Vous voulez dire Istvan Gaal, Istvan Szabo et leurs camarades ? Ils sont très talentueux, et je sympathise beaucoup avec eux : ils exposent leurs problèmes avec les propres yeux de leur génération, et ils utilisent avec légèreté et spontanéité les nouvelles tendances du cinéma. Ils ont les qualités de la jeunesse.

Cahiers Qu'aimez-vous au cinéma ?

Fabri Disons que j'aime, pêle-mêle, Truffaut, Resnais, Fellini, Kazan (surtout *America, America*), Antonioni, et bien d'autres... (*Propos recueillis par Gianfranco de Bosio, Jean-André Fieschi et André Téchiné.*)

Cahiers Est-ce que le fait que *Vaghe stelle dell'Orsa* soit en noir et blanc représente pour vous un refus du spectacle dans ce que le spectacle a de plus apparent, comme pour *Il Gattopardo* ou *Senso,* ou est-ce seulement pour servir le sens funèbre et funéraire du film ?

Luchino Visconti C'est beaucoup plus simple. Il faut dire les vérités comme elles sont. C'est d'abord une question de production. Nous ne pouvions pas disposer d'un très grand budget ; alors on a décidé de le faire en noir et blanc et je n'ai pas refusé, je n'ai pas exigé la couleur parce que, comme vous l'avez dit, je pensais que c'était peut-être plus juste pour cette histoire, pour cette ambiance.

Cahiers Un peu comme *Nuits blanches...*

Visconti Absolument. Mais pour mon prochain film, *L'Etranger,* d'après le roman de Camus, je veux la couleur. On imagine très bien ce film en noir et blanc, mais c'est une erreur parce qu'on ne peut pas faire un film en Algérie sans penser à la couleur. Ce n'est pas qu'il faille faire quelque chose de très coloré, évidemment, mais cela doit être en couleur, j'en suis certain.

Cahiers Le sujet de *Vaghe stelle* ne se prête pas beaucoup à la dramatisation, or vous avez fait une mise en scène centrée sur l'accentuation des moments dramatiques. Par exemple les zooms sur les visages, dans un contexte absolument non dramatique, mais que vous tendez à dramatiser...

Visconti Il faudrait remonter un peu plus loin pour expliquer la raison de cela. Ce film est court par rapport à ce que je fais d'habitude ; c'est plutôt un conte qu'un roman : une nouvelle. Il y a donc

3

Luchino Visconti : Vaghe stelle dell Orsa

une sorte de rapidité, de confusion dans la façon de raconter. Le zoom m'a aidé à accélérer la connaissance des personnages. C'est comme si j'écrivais un conte centré sur un personnage dans une pièce. Je ne perdrais pas de temps à décrire la pièce ni le personnage en eux-mêmes, mais je dirais : « Les yeux de la personne étaient bleus, ou verts ou marrons ». Le zoom est ici cette façon de s'approcher le plus rapidement possible des personnages qui m'intéressent dans l'histoire.

Cahiers En revanche, il y a une scène où les personnages ont tout le temps de s'exprimer...

Visconti C'est la scène centrale du film. C'est le moment de la confession, de la révélation. C'est aussi parce qu'à un certain moment, à ce point où les choses étaient arrivées, l'histoire nécessitait une sorte de... solution. Je crois que c'est l'unique scène où les personnages se laissent aller à s'exprimer, à raconter ce qu'il y a en dedans d'eux-mêmes. Dans les autres scènes, ils se parlent toujours un peu comme des étrangers, presque comme des ennemis. Même le mari et la femme, quand ils se parlent au lit, se racontent des histoires. Elle lui dit un mensonge quand elle lui parle de l'esclave qui lui donnait rendez-vous à la citerne et qui aurait été Pietro. On le sait tout de suite après, parce qu'elle va rejoindre son frère. Je veux dire que, dans presque tout le film, les personnages se parlent indirectement. Et cette scène est l'unique moment où les deux frères se parlent vraiment.

Cahiers Il n'y a qu'un seul zoom vraiment accentué : à quoi correspond-il ?

Visconti Là, vous allez vraiment chercher



la petite bête, comme on dit... Mais je n'en sais rien ! A ce moment-là, j'ai eu besoin de me détacher complètement du visage de Gianni, des yeux de Gianni, et de revenir un peu dans l'ambiance générale. Parce que la scène reprend : Gianni se tourne de l'autre côté et continue à parler, et la scène continue. Je me suis approché très près de lui au moment où il dit : « J'écris un roman, un roman qui traite de mes souvenirs d'adolescence ». Il le dit exprès pour voir comment va réagir sa sœur. Et elle prend peur, elle lui dit : « C'est vrai ? Tu ne mens pas? » Alors, tac, il s'en va, et on coupe la scène. Si l'on veut, c'est un procédé technique de montage : ça correspond à un changement de plan dans la séquence, fait avec le zoom pour ne pas perdre de temps. Toujours cette préoccupation de l'économie du temps; parce que l'histoire est courte et ce qui doit se passer compliqué.

Cahiers Il y a certaines ellipses qui nous surprennent beaucoup, dont nous voudrions connaître les raisons. L'ellipse de la scène de la citerne par exemple, où la caméra descend et va sur l'eau. Ou la scène qui se termine sur la statuette de l'Amour et de Psyché...

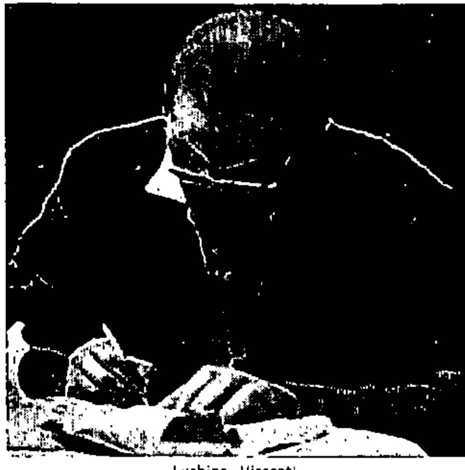
Visconti D'abord, cette scène entre les deux frères, quand la caméra descend sur les pieds des deux personnages et sur leur image reflétée dans l'eau. Ces choses-là sont très difficiles à expliquer. Si vous demandez à Rimbaud — je ne me prends pas pour Rimbaud — mais si vous demandez à un poète pourquoi il a dit ça, pourquoi il a mis tel mot dans un vers, il vous dira qu'il n'en sait rien. Là, je voulais que les visages des deux frères soient inversés : on voit donc leur image à l'envers, elle devient floue, et se perd dans l'eau alors que la sœur s'éloigne. Et l'autre regarde l'eau, c'est-à-dire la même réalité, renversée. J'ai senti ce besoin. Je ne peux pas vous donner de raisons, je n'en sais rien.
Pour l'autre passage, lorsqu'on reste sur la statuette de l'Amour et de Psyché, j'avoue que ce n'est pas très beau, je ne l'aime pas. Mais ce n'est tout de même pas un symbole. C'en est presque devenu un, et cela m'énerve énormément. Je voulais simplement montrer la commode d'où ce garçon sort des pilules de somnifères, comme un enfant qui joue et qui dit : « J'ai recueilli tout ça dans la maison, regarde, il y en a vingt ». C'est ridicule, non ? Il avait préparé cette commode, et la mort dedans. Malheureusement, après la sortie de l'acteur, le plan est symbolique. Et je n'aime pas ça. Mais je ne pouvais plus couper.

Cahiers Pensez-vous qu'il y ait une distinction chez vous entre deux courants qui souvent se rejoignent, le premier en quelque sorte théâtral, et l'autre beaucoup plus romanesque ?

Visconti Quand on me dit d'un film : « C'est un peu théâtral », ou au théâtre : « C'est un peu du cinéma », je ris, parce que, évidemment, c'est toujours la même personne qui a monté le spectacle, et pour moi, c'est un peu la même chose, tout cela est mêlé. Je ne me rends pas compte, et je ne veux pas me rendre compte que parfois il y a quelque chose d'un peu théâtral dans un film, ou, au théâtre, quelque chose qui relève plus de la technique cinématographique. Je ne vois pas tellement la différence. Je crois que tout est permis. Du reste, vous avez des metteurs en scène français qui montrent ça chaque jour. Godard, le plus grand de tous, se permet n'importe quoi. Il fait du théâtre, il fait du cinéma, du sport, je ne sais pas, de la peinture. Tout lui est permis pour s'exprimer. Il ne faut donc pas faire de différence, et je n'en fais pas. Si je vois un film de Godard, j'accepte tout si ce que je vois me donne une émotion, mais je ne vais pas chercher les raisons du cinéma, de la publicité, d'autre chose. Et j'aime ça, j'aime Godard pour cela, à cause de son courage dans ce sens.

Cahiers La direction de Claudia Cardinale semble différente de votre direction habituelle, plus poussée vers un certain statisme, c'est-à-dire de moments privilégiés que vous isolez du contexte...

Visconti Il faut toujours bien connaître le matériel que l'on a à sa disposition. Il faut toujours chercher à trouver la meilleure façon de l'employer. Claudia est une fille en formation, c'est-à-dire que ce n'est pas une grande comédienne, ce n'est pas Annie Girardot ou Jeanne Moreau, mais en même temps, elle a cette espèce de beauté un peu lourde, un peu animale, presque, qui me plaisait pour ce rôle. Et je savais que je ne pourrais pas lui faire faire certaines choses que j'aurais faites avec Girardot. Girardot aurait exprimé des choses sublimes sans rien faire, avec un simple


Luchino Visconti

regard, un demi-sourire, un geste. Mais Claudia, c'est tout autre chose, c'est un animal tout différent. Et je dois traiter un cheval ou un chat d'une manière toute différente. Bien sûr, il me faut faire tout mon possible pour exploiter au maximum les possibilités d'un acteur ; il faut trouver les plans où le jeu soit possible. Claudia rend parfois une certaine impression statique, mais c'est pour me permettre d'exploiter son visage, sa peau, son œil... son regard, son sourire. C'est une expérience nouvelle pour Claudia Cardinale.

Cahiers Y a-t-il des rapports précis entre *Vaghe stelle dell'Orsa* et « Dommage qu'elle soit une putain » ?

Visconti Des rapports précis, non : dans la pièce de Ford, le même thème est porté à l'exaspération. Le théâtre élisabéthain nécessite cette outrance dramatique, qui revient finalement à être l'exaltation de l'inceste, jusque dans la mort : le frère tue la sœur pour la soustraire au mari. Ici, ce n'est pas le cas. A la conférence de presse, on m'a reproché que le monde extérieur, autour de Volterra, n'avait aucun poids dans le film. En fait, ce monde existe : bien sûr, on ne voit pas les habitants de Volterra se promener dans la rue, mais ce n'est pas cela qui m'intéressait. Mais on doit comprendre que le sentiment de culpabilité qui étreint le frère et la sœur vient des ragots, de l'opinion publique. L'environnement social existe par le seul reflet qu'ils en ont. Dans « Dommage qu'elle soit une putain », tout est forcé, extroverti, hurlé. Le dernier repas, dans la pièce, avec le cœur de la sœur transpercé par l'épée, renvoie à l'excès de l'exaltation. Ici, il y a seulement le reflet, les ombres de l'ambiance extérieure, provinciale. C'est comme Milan, dans *Il lavoro* : on ne voit pas Milan, mais la ville est présente dans les discussions, dans les vêtements, quand les personnages s'apprêtent à se rendre à la Scala, etc. On m'amuse lorsqu'on me demande : « Pourquoi ne voit-on pas ceci ? » Pourquoi le voir, à quoi cela sert-il ?, C'est la même chose que si l'on reprochait à Tchékhov de ne pas montrer, dans une pièce, Moscou, ou Kharkov. Il n'est pas nécessaire d'y voir Moscou, il suffit d'entendre les sœurs en parler : Moscou... Moscou... et l'action est située. Cela me surprend de même lorsqu'on me demande pourquoi je n'ai pas montré davantage Volterra. Il me semble que ce que j'en montre est suffisant : on voit la ville à travers la promenade nocturne de Gianni et de son beau-frère, à travers ce côté, disons, un peu « Nuit de Valpurgis »... Amener cet étranger dans ce décor indique suffisamment les intentions de Gianni : « Regarde, regarde où nous vivons... Fais attention, ici tout s'écroule », etc. Il n'était pas, selon moi, nécessaire d'en montrer davantage.

Cahiers Pourquoi la rencontre de Gilardini et du mari a-t-elle lieu au musée ?

Visconti Il n'y a pas de raisons particulières, mais comme le mari sort pour visiter la ville, où voulez-vous donc qu'aille immédiatement un Américain, sinon au Musée étrusque ? Auparavant, la scène était plus longue. Gilardini suivait le mari dans les rues, et lui sautait dessus au musée. J'ai gardé seulement la rencontre.

Cahiers Il y a un traitement un peu ironique du personnage de Michael Craig, inséparable de son appareil photo...

Visconti Naturellement, c'est le touriste américain. C'est typique, on en voit des milliers, place Saint-Marc, à l'exposition Guardi, à Venise et ailleurs...

Cahiers Le fait que, dans vos deux der-

niers films, il n'y ait pas de personnage positif, correspond-il aux sujets choisis ou à une évolution particulière ?

Visconti Je crois que cela correspond au sujet choisi. Je l'ai déjà dit, c'est un film dans lequel je n'ai pas voulu intervenir personnellement, ni dans mon opinion, ni en y mettant un personnage qui me corresponde. Dans tous mes films, il y a toujours un personnage un peu positif qui ouvre un espoir, vers la fin. J'ai l'impression qu'ici, il n'y a pas d'espoir, sauf peut-être dans les mots du rabbin aux tout derniers plans. J'ai regardé mes personnages agir comme des insectes montrueux qu'on regarde avec intérêt, mais qu'on n'approche pas.

Cahiers Il y a une lâcheté fondamentale du personnage masculin, qui n'est pas nouvelle dans votre œuvre, et ce dévoilement de sa lâcheté, dans la scène de la bagarre, est-il ce qui vous intéresse particulièrement ?

Visconti Je voulais faire de cet Oreste le contraire d'un héros. Je crois que sa lâchété apparait déjà un peu avant la bagarre : il fait une sorte de chantage à sa sœur, avec l'histoire du roman, etc. Mais elle se révèle surtout au moment de la bagarre : au moment où l'autre le frappe vraiment, Gianni le supplie lâchement d'arrêter, de ne pas faire cela. C'est un sentiment de lâcheté personnelle, un sentiment de lâcheté générale aussi, presque familiale. Celui qui le frappe représente l'étranger qui entre dans la famille, et qui détruit tout ; et Gianni tente comme un enfant de refuser la destruction. C'est un sentiment de défense du groupe familial, il est jaloux parce que cet Américain lui a volé sa sœur, et va l'emporter. Et ce groupe familial, que Gianni voulait reformer, avec sa sœur, est ainsi détruit pour toujours. Il ne le retrouvera plus jamais.

Cahiers Est-ce que pour vous *Il lavoro* est une œuvre de transition ou bien une œuvre plus importante ? Pour beaucoup d'entre nous, c'est l'un de vos meilleurs films.

Visconti Pour moi aussi, c'est une chose que j'aime beaucoup. Je crois que c'est une esquisse du caractère d'une petite femme moderne comme j'en connais tant, surtout dans la société milanaise, une femme moderne qui donne vraiment énormément d'importance à tout ce qui est argent, luxe, voiture, loge à la Scala, et tout ça, et n'accorde aucun intérêt à tout ce qui est très important. On m'avait reproché qu'à la fin elle ait un moment d'émotion. Je trouve que c'est aussi très conséquent avec le personnage : le moment où elle se sent presque offensée de ce que son mari la paye, et c'est un moment de pitié sur elle-même, pas du tout sur la situation en général, à laquelle elle ne comprend rien. C'est comme les personnages de Tchékhov, dans « La Cerisaie ». Ils laissent vendre le jardin et la cerisaie, mais ne se rendent pas compte que c'est, à ce moment-là, « il crollo », la chute d'un milieu, d'une société et non d'un personnage seul. Je suis content que vous aimiez *Boccacio*, parce que je l'aime beaucoup moi aussi.

Cahiers Puisque vous faites allusion à Tchékhov, où en est votre projet de mettre en scène « La Cerisaie » ?

Visconti Il est difficile d'en parler avant de le faire. Je ne peux que vous dire que j'aime beaucoup le texte. J'ai vu beaucoup de réalisations de cette pièce, et je n'ai jamais trouvé que la réalisation était fidèle à ce que voulait Tchékhov. On sait d'ailleurs que Tchékhov n'était jamais content, même pas des réalisations du Théâtre d'Art. Il n'était pas content qu'on prenne ses pièces comme des tragédies. Il insistait pour dire que ce n'était pas des tragédies, mais la vie. La tragédie, dans la vie, on ne la voit pas, on ne l'extériorise pas. Au théâtre les personnages de Tchékhov ne font toujours que pleurer. C'est une erreur. S'ils pleuraient, ils auraient conscience de ce qui se passe, ils réagiraient peut-être autrement. En fait ils n'ont pas conscience de ce qui se passe. Dans « La Cerisaie », par exemple, j'ai toujours vu réaliser le dernier acte d'une manière dramatique et pathétique. C'est une faute. Ces gens sont heureux de s'en aller, de partir, de laisser s'écrouler la maison et le jardin en friche. Ils se foutent complètement de tout ça. Elle, la femme, elle va à Paris, elle est heureuse de rentrer à Paris, de retrouver son amant, et tout. Le frère est heureux d'aller finalement dans une ville. Et ils sont tous tellement excités, contents, joyeux de partir, qu'ils oublient le vieux domestique. S'ils étaient tristes, ils s'apercevraient peut-être qu'ils l'ont laissé, ils se demanderaient s'ils l'ont emmené à l'hôpital. Et j'ai toujours vu réaliser l'acte de façon contraire, dramatique, triste, funéraire. Je tâcherais de faire comme je viens de vous dire. Peut-être me tromperai-je aussi.

Cahiers Vous dites : « S'ils pleuraient, ils se rendraient compte de quelque chose ». Il est curieux de voir qu'aussi bien *Il lavoro*, *Il Gattopardo* que *Vaghe stelle* se terminent par des larmes...

Visconti J'ai peut-être voulu dire qu'il y avait une lueur de conscience ; peut-être y a-t-il une lueur de conscience inconsciente. Par exemple Sandra, qui a des larmes à la fin, ne sait pas encore que son frère est mort. Elle a comme une espèce de pressentiment. Le prince du *Guépard* a les larmes aux yeux sur *lui-même*. Il a pitié de lui-même, pas des autres. Il se fout des autres. Ce sont tous des égoïstes horribles. Poupée, dans *Le Travail*, a aussi pitié d'elle-même. Quand elle dit : « Dites à papa que j'ai enfin trouvé du travail », elle s'humilie, elle a donc pitié d'elle-même, mais pas de sa situation dans la société. Ça, ce serait la conscience et elle n'a qu'un pressentiment de conscience. Les larmes sont donc une façon muette de montrer cela. Et vous avez raison, tous mes films finissent par des larmes. Ciro a les larmes aux yeux quand il parle de l'avenir de sa famille ; et les Valastro, qui repartent en bateau, montrent un visage fermé : ils ne pleurent pas, ce sont des pêcheurs siciliens, ils ne pleureraient jamais, mais ils ont quand même sur le visage quelque chose de triste. Et le dernier plan de *Bellissima*... Et même *Nuits blanches*, au fond, parce que Mastroianni, à la fin, a les larmes aux yeux, quand il rencontre le petit chien...

Cahiers On peut donc dire que vos films sont le contraire de films décadents.

Visconti Absolument !

Cahiers Comment voyez-vous votre adaptation de « L'Etranger » ?

Visconti Je le vois exactement comme Camus l'a écrit. Je ne veux même pas faire de scénario ; mon idée est vraiment de suivre le livre. J'ai Alain Delon comme acteur, je voudrais prendre mon livre à la main et tourner ce qu'il y a dans la page. Je voudrais faire cela. Ce sera un peu difficile avec les producteurs, mais j'essaie de les convaincre de ça, qu'il ne faut rien toucher, qu'il ne faut pas essayer de faire un scénario.

Cahiers Cela correspond aussi à votre refus de distinguer les arts les uns des autres...

Visconti Absolument. Je crois que les pages du livre peuvent être réalisées exactement comme elles sont. Pensez au début du roman : la mort de la mère, le voyage, la chaleur, la veillée funèbre avec tous ces vieux, ce silence, ces petits bruits, ces gens qui marchent en buvant leur café au lait. C'est déjà fait, c'est sublime.

Cahiers Mais la *neutralité* de l'écriture de Camus, ce qu'on a appelé « l'écriture blanche » ?

Visconti C'est ce qu'il faut tâcher de rendre ; c'est ça la difficulté réelle.

Cahiers Est-ce que ce sera la vision intérieure d'un personnage ?

Visconti Oui, je veux exactement ce qu'il y a dans la page ; ce qu'il y a dans les lignes, et entre les lignes. C'est ça qu'il faut arriver à faire. Je voudrais que ce soit vraiment un travail à la recherche de la vérité de Camus, mais sans la prétention d'écrire un scénario en disant : il fait ça, un tramway passe, etc. Ça, c'est ridicule.

Cahiers Vous devrez donc tourner chronologiquement ?

Visconti Absolument. Et c'est ce que je veux faire.

Cahiers Pensez-vous avoir recours à une voix off pour situer le texte ?

Visconti Non, je ne le veux pas ; je veux éviter cela. Je n'ai pas encore très bien trouvé comment. Peut-être sera-ce le personnage qui parlera. Je ne veux pas mettre Visconti sur Camus. Je veux être moi qui réalise les pages de Camus.

Cahiers Il semble que vous recherchez toujours une forme populaire au cinéma, à travers le cinéma...

Visconti Oui, j'essaye toujours de faire cela, je tâcherai encore : mais pas avec Camus.

Cahiers *Vaghe stelle* est d'une forme qu'on peut dire fermée.

Visconti Absolument. C'est un film que j'ai voulu comme cela, clos, sec. (*Propos recueillis au magnétophone par Adriano Aprà, Jean-André Fieschi, Maurizio Ponzi et André Téchiné.*)



MARLEN KUTSEV : J'AI VINGT ANS

Commentaires

par Jean-André Fieschi et André Téchiné

SALTO
DE TADEUS KONWICKI (POLOGNE)

Un homme saute d'un train en marche, s'enfuit à travers champs et forêts, rejoint une bourgade et promet aux habitants, à la suite d'actes obscurs et mystiques, la rédemption de la morne réalité quotidienne. Dénoncé comme mystificateur, il s'enfuit à nouveau, reprenant un autre train en marche. L'originalité de ce scénario et les dialogues pourris d'intentions métaphysiques créent une fable, ou plus précisément une allégorie finalement réductible à son seul exposé. Les personnages ne possédant aucune existence réelle figurent de strictes abstractions, nourrissant des rapports spéculatifs. Une telle volonté de débarrasser le récit de tout environnement pour le surcharger de références philosophiques impliquait une mise en forme aussi audacieuse, tout au moins aussi originale que le point de départ. Or rien n'est plus platement conté que cette exceptionnelle histoire. L'écriture est d'un académisme uniformément soutenu, interdisant la moindre trouvaille, et en fin de compte la moindre nécessité. On pourrait croire que l'auteur a voulu instaurer une vision anonyme, documentaire par rapport à l'action représentée. Mais l'hypothèse de la neutralité est sans cesse démentie par la direction d'acteurs: Cybulski règne en maître de la première à la dernière image, abandonné à ses grimaces et à ses lunettes noires coutumières.

GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES
DE LIONEL ROGOSIN (ANGLETERRE)

Quelques snobs des trois sexes, réunis pour une « party » dans un salon, papotent gaiement, entre deux scotches et deux danses, de l'amour physique, de la mort, de la guerre, en alternance avec un montage d'actualités (qu'on assure être inédites, et qui ne le sont pas toujours) qui brasse pêle-mêle 14-18, les discours d'Hitler, les camps, Hiroshima, etc. Une fois reconnues les bonnes intentions de l'auteur (mention obligatoire de courage et de sincérité, chaque fois qu'un tel sujet est abordé, sinon vous passerez pour un affreux) et la lourdeur, aussi bien intrinsèque qu'extrinsèque, du procédé, que reste-t-il à dire sur ce qu'il faut bien appeler, de toute façon, une œuvre quelque peu irresponsable ? La seule justification d'une telle entreprise ne peut être, en dernière analyse, que son efficacité pratique, et cette efficacité reste bien problématique. Il ne s'agit pas, comme c'est un peu partout, désormais, la mode, de déprécier systématiquement les grands sujets, ni les films dits de dénonciation : encore faut-il que la gravité de pareils propos renvoie à autre chose que la bonne ou la mauvaise conscience de leurs auteurs, faute de quoi les preuves soigneusement amassées, étiquetées, montées par le cinéaste, perdent leur sens et leur portée pour s'intégrer tant bien que mal dans un ensemble qui réduit leur

vérité d'exemple et d'avertissement à un relatif où le prêche seul trouve son compte. *Nuit et brouillard*, *Les Carabiniers*, *Mein Kampf* même, écrasent le libéralisme confus par lequel Rogosin installe sa contestation, en prétendant dévoiler le relais mystifiant qui conduit des paroles apparemment futiles aux actes les plus tragiques. Le film ne restitue nullement le mécanisme de l'Histoire, laquelle échappe par définition aux codifications sommaires *a posteriori*, et le tort essentiel de Rogosin, qui tient à la méthode empruntée, semble être en définitive d'avoir couplé abusivement des discours que rien n'autorisait à rendre parallèles : les preuves ici se retournent contre leur détenteur, condamnant irrémédiablement l'usurpation que constitue leur manipulation autoritaire et erronée. Une telle sévérité pourra paraître excessive, tant que les évidences premières ne seront pas universellement acquises : il faut néanmoins répéter qu'hélas un mauvais film bien intentionné est deux fois nocif : moralement, par le chantage implicite qu'il contient, et pratiquement, pour la grandeur de la cause dont il se montre le serviteur incompétent.

A FALECIDA (LA MORTE) DE LEON HIRSZMAN (BRESIL)

Tiré d'une pièce de Nelson Rodrigues, «le Tennessee Williams brésilien» (cf. Lettre de Rio, n° 168, Petit Journal, page 81), *A Falecida* nous montre un couple de banlieusards misérables, et propose, à travers l'expérience de l'épouse, atteinte de morbidisme, une vision définitivement impitoyable d'un monde où la conscience dort, où les superstitions et les anthropomorphismes absorbent, ou plutôt dévorent les corps stigmatisés par le labeur, la fatigue et l'absence d'horizons. Le processus de décomposition ne cesse de s'amplifier au fur et à mesure que le récit approche de sa conclusion logique, le dernier plan où le visage du mari devient semblable à celui de sa femme défunte. La précision et la minutie de la description sociale ne servent pas seulement à engager le film dans une optique résolument politique, elles renforcent, par le biais d'un relatif soigneusement mis à jour, le caractère fantastique de cette expérience exceptionnelle, évitant par la fidélité constante au contexte historique les pièges et les séductions du genre. Car le malaise naît ici des réactions de personnages « primaires », vivant de pulsions, de brusques repliements, incapables d'organiser autre chose que de malhabiles manœuvres se retournant finalement contre eux, et allant jusqu'à les détruire. Le film nous plonge dès le début, qui expose la visite chez une cartomancienne, dans un climat opaque, irrationnel, lourd de fantasmes contenus : univers où se développent les croyances obsessionnelles que les personnages ne parviennent pas à exorciser, mais qu'ils alimentent et cultivent avec une complaisance qui est peut-être le masque ultime de la résignation. La clarté du discours où sont dénoncés les vices d'un régime s'allie à l'outrance de la fiction par le biais de la parabole. Parabole où se dessine, derrière ou à travers la société qu'elle vise, la trame équivoque de toute une mythologie sexuelle, réalisant la difficile alliance d'une réalité géographiquement située et d'un monde fantasmagorique.

Photographie d'un visage dès les premiers plans condamné, et dont le récit se borne à restituer les symptômes latents jusqu'à la précipitation finale, *A Falecida* est une nouvelle preuve (après les films de Rocha, Saraceni, Guerra, dos Santos, Khouri...) de l'attention et de l'attachement qu'il convient de porter au cinéma le plus riche de l'Amérique latine.

LASKY JEDNE PLAVOVLASKY (LES AMOURS D'UNE BLONDE) DE MILOS FORMAN (TCHECOSLOVAQUIE)

Les Amours d'une blonde, confirmant les espoirs de *L'As de pique*, poursuivent et enrichissent les variations de Forman sur son thème favori : les rapports familiaux. Non pas que l'auteur s'en tienne à ce sujet unique : il ne l'aborde ici réellement qu'en fin de parcours, après avoir flâné parmi différents groupes administratifs tels que les communautés de travail (usine), d'éducation (école) ou de loisirs (bal). Mais Forman ne cherche pas plus à brosser un tableau de mœurs qu'à resserrer les éléments privilégiés et déterminés d'une narration. Il n'observe aucune règle, sinon celle de la détente et de la fantaisie. Cela pourrait laisser croire que le film s'égare, procède par digressions successives, tirant sa nécessité des chemins qu'il emprunte et abandonne aussitôt, des touches qu'il dispense et arrête promptement. Comme chez Olmi (le Olmi pré-pontifical, s'entend) la technique s'apparente à celle de la miniature. La tournure du détail soigné, étiré, épuisé, au centre d'une situation finement observée, n'engendre pas le pittoresque déformant de l'exotisme, mais celui qui donne au concret, au réel éprouvé immédiatement, à la fois sa saveur passagère et son scintillement provisoire. L'articulation fragmentaire du récit trouve alors son véritable poids. L'instantané guide le film comme le ferait un léger morceau de musique, ne prolongeant ou ne soulignant pas le moment vécu mais l'appelant, le provoquant et finissant par le recouvrir, par le confondre en l'épousant. Bribes éparses où les accents des voix et le jaillissement des gestes créent une spontanéité tout éclatée dont le film se contente de récupérer les parcelles, c'est-à-dire déjà le souvenir. Car la coloration de l'œuvre est celle même qui auréole de nostalgie et pare de mystère les récits d'autant plus détaillés qu'improbables contés à voix basse dans la pénombre des dortoirs, par quelque adolescente éveillée à une heure avancée de la nuit. C'est dire, par la fraicheur et le naturel du jeu, que le « naturalisme » de Forman, comme celui de Rozier, par le biais identique chez l'un et l'autre auteur des chansons et des éclats de rire, ne fait que servir de masque, aussi fragile que superficiel, à une mosaïque d'échos subtils, de graves résonances. Et devant ces reflets le spectateur ne sait plus très bien si les moments remémorés ont été vécus ou fabulés.


Milos Forman . Lasky Jedne Plavovlasky (Les Amours d'une blonde)

Avec Milos Forman, Istvan Szabo (*L'Age des illusions*) et Jerzy Skolimowski, le cinéma des républiques socialistes atteint sa seconde maturité, qui est la reconnaissance même de sa jeunesse.

FILM DE SAMUEL BECKETT ET ALAN SCHNEIDER (U.S.A.)

Beckett est un littérateur qui ne va jamais au cinéma. Son film le prouve et prouve qu'il faut compter avec les exceptions, avec les accidents. Transposant (en dehors de toute connaissance des moyens utilisés) dans un langage autonome un mécanisme de désintégration du signe spécifique au système littéraire, il obtient une œuvre inclassable, désarmante, où l'efficacité réelle ne peut être admise qu'en référence à une démarche antérieurement proposée, circonscrite et connue, à partir de rapports sémiologiques radicalement

étrangers, extérieurs, autres. Si chaque plan existe, ce n'est pas en allusion ou en quelconque analogie, mais en constante confrontation avec un ressassement désamorcé réussi au cours d'une approche différente se rapportant à une information rigoureuse, toute maîtrisée. Beckett ne parle pas pour briser le silence mais le livrer intact, chaque affirmation énoncée dans ses romans, jusqu'à « Comment c'est », comporte une négation de la proposition suivante. « Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas. » Et c'est à cette désarticulation littéraire qu'on pense devant le film, car le cinéma est une forme d'expression résistante, étrangère à Beckett qui ne la contrôle pas plus qu'il ne la découvre à son propre compte.

SIMON DEL DESIERTO DE LUIS BUNUEL (MEXIQUE)

Le réalisme fondamental de Buñuel est d'accueillir également toutes les implications d'un état, d'une durée, d'un personnage donnés, au-delà de toute rhétorique, sans complaisance comme sans la moindre volonté de séduction : un art de la franchise totale où les signes ne sont plus ni simples ni ambigus mais seulement déchiffrables et indéchiffrables comme la vie même, ce par quoi la subjectivité du spectateur trouve toujours son compte, toutes les interprétations, toutes les tentatives d'annexion semblant dès lors autorisées. Faux semblant, il va sans dire, car si l'œuvre réclame un décodage inévitable, elle demeure aussi seule détentrice de son secret, irréductible aux approches critiques, lesquelles procèdent de schémas connus alors qu'elle-même tire son existence et sa force d'un inconnu, voire d'un inconnaissable méthodiquement arpenté, sondé et *respecté*. La notion de genre est, par semblable traitement, sérieusement mise à l'épreuve : parabole, fable, métaphore, symbole n'ont pas cours dans l'univers bunuélien où leur contestation, sous les apparences, parfois, de la bonne entente, est la plus radicalement entretenue. La parabole, la fable, la métaphore, le symbole sont des réducteurs sémantiques, des formes de codification du sens que *l'humour* de Buñuel vise à ruiner, pour leur substituer une attitude morale intransigeante, celle du chercheur et du poète que sa sagesse et sa folie placent toujours *avant* la Connaissance : le champ des possibles nourrit sa quête aventureuse et sa démarche imaginaire, dont les progrès ne sauraient être émiettés, divulgués, ou tout simplement consommés. Après lui, comme après le Voyant, viendront d'autres horribles travailleurs, qui devront refaire l'expérience pour eux-mêmes : dans tous les cas, ce n'est pas à un spectacle que nous sommes conviés, mais à une célébration hasardeuse, à une fête du sacrifice et de la résurrection des signes, comme celle qui conduit Simon le Stylite de sa colonne solitaire, en plein désert du ve siècle, à un night club enfumé de Greenwich Village, de nos jours. Les blasphèmes, les mirages, la dérision du sacré, sous l'aspect tonifiant du *gag* (ici Buñuel renoue plus directement avec *L'Age d'or*) indiquent la voie de la seule connaissance possible, fragmentaire et praticable.

Simon du désert est, comme *Toutes ses femmes* ou *Le Testament d'Orphée* un film joyeux et profond où les termes conventionnels d'optimisme et de pessimisme, de laideur et de beauté s'annulent : un cinéma libre qui montre, sous les dehors du scandale et de l'exception, la vie de tous les jours que nous sommes voués à vivre, et qu'il faut vivre comme Buñuel la filme : telle qu'elle *est*. Ici réside la parole du moraliste, qui est tout le contraire d'une parole résignée.

NICHT VERSOHNT DE JEAN-MARIE STRAUB (ALLEMAGNE)

« Ce sont les fameuses « élites » qui barrent notre chemin. Le peuple est sensible à la beauté, même si elle le déroute. Et nos films qu'on accuse d'être faits pour une minorité doivent en sauter l'obstacle et tomber dans cette majorité qui juge de plus en plus instinctivement et n'est pas encore fermée au neuf par la routine des modes ». Voilà, exposée de façon péremptoire par Jean Cocteau, la situation de quelques films et particulièrement de *Nicht Versöhnt* que Jean-Marie Straub présenta au festival de Berlin (puis à Locarno et Venise, hors festival, accompagné d'une notice où cette phrase figurait).



Jean-Marie Straub : Nicht Versohnt (Charles Heimer et Walter Talmon-Gros)

La position risquée de *Nicht Versöhnt*, adapté du « Billard Um Halb Zehn » de Heinrich Böll (appelé en France « Les Deux Sacrements »), est de parcourir un demi-siècle en soixante minutes, de montrer une dizaine de personnages, d'en mentionner une vingtaine, de faire s'agiter tout un peuple, de figurer par allusions les guerres de Quatorze et de Quarante. La plupart des faits des deux guerres connus par expérience, lectures ou visions d'actualités, il restait — semble dire le film — à faire le constat d'une époque à travers les marques laissées en chaque individu et, pour éviter toute dispersion et diversité arbitraires, à se limiter à une famille, assez nombreuse cependant pour justifier les désaccords nés de l'occasion ou de la volonté de prendre parti.

Le refus du spectaculaire s'appuie ici sur le souci constant de fondre tous les niveaux, toutes les voies d'approche, sans donner l'avantage à aucun. Ainsi voit-on la haine naître avec les années de collège — 1934 — au base-ball et prendre la forme encore réduite d'un clan (celui du Buffle), s'amplifier au cours de l'Histoire, illustrant ainsi la remarque de Goethe suivant laquelle nul ne saurait jamais prétendre vaincre les premières impressions de sa jeunesse, puis s'atténuer, résorbée par les intérêts et les ambitions ; et la vieille dame qui tire sur un homme au pouvoir — acte individuel et politique à la fois — s'il est précédé de sa préparation matérielle, n'est chargé d'aucun sentiment d'attente : la caméra est témoin, à l'écart. Mais c'est aussi le seul acte décisif du film. En effet, *Nicht Versöhnt*, œuvre essentiellement historique, se présente sous forme de conversations entre parents ou amis, tout à la régularité du quotidien, qui marchent ou s'assoient, non qu'ils y débattent des responsabilités de telle personne, de tel parti, c'est plutôt que cette vie — gens qui parlent de leurs enfants, se souviennent de leurs jugements et réflexions — n'est pas différente de celle des guerres et particulièrement que le nazisme n'est pas une monstrueuse parenthèse. C'est pourquoi, parlant sans frayeur ni manichéisme, sans illusion non plus, de la survie à 1945, *Nicht Versöhnt* est détesté en Allemagne par les critiques patentés. Par ailleurs, ce film qui s'attache aux dialogues les plus calmes, où les conflits sont invisibles, est une intériorisation des actes, des passions et même — un pas de plus que dans *Gertrud* — des émotions, où seuls demeurent récits, histoires brèves, résumés de vie passée.

Fait comme les films de Lang ou de Dreyer (surtout le dernier) de fréquents mouvements de recadrage, *Nicht Versöhnt* enserre un instant les acteurs, le temps de saisir une question, sa réponse ou bien un monologue, et les laisse repartir, ne gardant qu'un décor vide : meubles et murs tels qu'ils sont. Choses et non sentiment de vide. La fréquence des ellipses oblige à fixer l'essentiel dans le détail : le constat des événements : dans l'ensemble : le changement ; dans l'un et l'autre : le mal à suivre le temps qui passe ; laissant au spectateur toute liberté d'imaginer les cases vides : actes et faits divers qu'il ne peut manquer de réinventer à sa guise. Enfin, il restera juste assez de vie : l'accent colnois — tant reproché par les critiques allemands (ne l'avaient-ils jamais entendu ?) — et les acteurs « pris dans la rue », pour tenir le spectateur sans lui boucher la vue sur cet essentiel à saisir au vol et à recomposer. *(Jean-Claude Biette.)*

7 UOMINI D'ORO DE MARCO VICARIO (ITALIE)

Présenté comme divertissement inoffensif

au gala de clôture du festival, *7 uomini d'oro* charrie tous les poncifs du bondisme à la mode. Vicario n'est sans doute pas dupe de la grossièreté des ficelles qu'il manipule, mais la volonté parodique ne suffit pas à sauver l'entreprise du ridicule qui la guette. En accentuant la caractérisation il ne démystifie pas le genre mais le précise et le renforce, opérant non pas une destruction mais une réhabilitation par le biais de la caricature (position hélas toute marie-chantalienne). Le film reste de bonne compagnie pour les amateurs qui trouvent leur compte à cette coloration résolument ironique sans être corrosive.

J'AI VINGT ANS
DE MARLEN KUTSEV (U.R.S.S.)

Voici une œuvre qui a tout pour plaire mais qui semble n'avoir pour nécessité que cette unique fonction. Elle nous parle de la jeunesse et de Moscou. Elle tient précisément compte de la contexture sociale dont elle ne manque pas de détailler les structures. Les intentions éthiques transparaissent clairement : il s'agit de développer les rapports qu'entretiennent avec la société un groupe de jeunes gens, et d'en modifier, voire d'en améliorer le mécanisme. Les moyens mis en œuvre pour exploiter un tel champ d'expériences trahissent constamment le propos. La durée interminable de la projection, renforcée par la lenteur du rythme ne suffisent pas à conférer au film le déroulement sinueux caractérisant le temps de la chronique. La conduite des personnages obéit à des motivations dont la simplicité est trop délibérément caractérisée par la direction d'acteurs, et convertie en déterminisme psychologique. Le respect du quotidien, le goût du détail anecdotique, le parti pris vériste ne sont qu'apparences trompeuses, non qu'ils soient soutenus par une dimension critique mais parce qu'ils sont constamment détruits par deux courants animant simultanément le récit : d'une part un formalisme vieillot tirant ses effets de cadrages tarabiscotés et de laborieux mouvements d'appareil, transformant chaque promenade amoureuse en mièvre ballade, d'autre part un académisme sans bavures figeant le dynamisme des personnages dans la vision la plus convenue. Celui de la jeunesse ainsi faussé, reste le documentaire sur Moscou, qui ne l'est lui aussi que davantage: à l'ambivalence des directions que propose tout point de vue documentaire est substitué ici son exact contraire, à savoir un *a priori* radical sur ce qui est montré, une option résolument idyllique. Que reste-t-il du film? Les intentions, dont le résultat ne fait alors que préciser la distance.

KAPURUSH
DE SATYAJIT RAY (INDE)

Il y avait dans *Le Monde d'Apu* une relation essentielle entre l'univers romanesque doublement vécu par le héros et la configuration extérieure des événements qui venaient infléchir et alimenter l'exercice de son art : l'aventure littéraire définie par le film, en échappant au schématisme où se résout le plus souvent la représentation scénique des affres du romancier devant la page blanche (cf. à cet égard *Lost Week-end* et quelques autres), ménageait à la fiction son équilibre spécifique, et l'authenticité de son traitement. Le personnage central de *Kapurush,* pour scénariste qu'il soit, n'existe en revanche que nimbé d'une lumière falote, imprécise et indécise, à l'image de son comportement hésitant et de ses rêves avortés : retrouvant au hasard d'une panne de voiture et d'une invitation fortuite la femme qu'il a jadis perdue par lâcheté, éprouvant alors comme une blessure d'amour-propre le mariage de celle-ci avec un planteur de thé hâbleur et vulgaire, Amitabha Roy (!) tente maladroitement de renouer avec son ancien amour, que quelques flashbacks aussi explicatifs que vains éclairent d'une psychologie sommaire et convenue. Le style du récit est pesant, appliqué, rigide, aux antipodes des qualités qui faisaient l'efficacité discrète des meilleurs Ray. La lourdeur de l'appareil mélodramatique qui apparente le film, en plus d'un endroit, à la solennité risible de la production courante égyptienne, aussi bien que le jeu uniment caricatural des acteurs, dénotent chez l'auteur un abandon — qu'on a tout lieu d'espérer provisoire — de ses ambitions et de son talent de conteur : un très redoutable « esprit de sérieux », interdisant toute velléité de recul, toute marge de fantaisie critique, achève d'enliser *Kapurush* dans un archaïsme de conception et d'exécution qui reproduit, sans grâce aucune, les tics de Wyler et du pire cinéma asservi à l'illustration de la fameuse épaisseur romanesque.

E VENNE UN'UOMO
D'ERMANNO OLMI (ITALIE)

Produit par Harry Saltzman, à qui l'on doit la série des James Bond, *E venne un'uomo* représente une sorte d'exploit dans l'esthétique, aujourd'hui florissante, de la précaution, du ménagement, de la compromission : c'est le parfait emblème de la confiture démochrétienne dans sa plus indigeste expression. Paysages raffinés, états d'âme traités au pastel, intimisme attendrissant, délicat bucolisme, bonté envahissante, concorde prédicante, ecclésiastiques sirupeux, psychologie souriante, émotion pieuse, larmes jésuites, onction extrême, rien n'a été négligé pour enrober cet écœurant berlingot de tous les fastes de la démagogie, pontificale ou autre. Rarement un tel soin dans l'illustration, pourtant, fut aussi peu couronné de succès : le film a déçu tout le monde car, que l'on adopte le point de vue du cinéma d'auteur ou celui de l'hagiographie, rien ne saurait justifier la béate et lénifiante calligraphie para-sulpicienne redevable à la fureur angélique où sombre Olmi. L'élégance et la rigueur de ses précédents films rejoint ici un maniérisme, voire un pompiérisme de facture que les couleurs savantes de Portalupi et la douceur latine de Rod Steiger exacerbent. Le personnage du Médiateur, incarné par ce dernier, et qui a pour fonction de relier la quête du temps (papal, prépapal, postpapal) perdu à l'éternelle mission de l'Eglise, inscrite entre les pages de ce « Journal d'une âme », nouvelle bible de Saltzman et de ses scénaristes, est l'une, entre dix autres, de ces fausses bonnes idées que le génie seul pouvait sauver, et que la démarche adoptée ici achève de ruiner. Mais, au vrai, qui donc pouvait sans ridicule traiter pareil sujet, exceptés Bresson, Dreyer ou, bien entendu, Buñuel ?



Ermanno Olmi : E venne un'uomo (Rod Steiger)

VIENTO NEGRO
DE SERVANDO GONZALES (MEXIQUE)

Viento negro est un film d'une rare indigence, sous quelque angle qu'on puisse s'acharner à le considérer. L'anecdote qu'il se borne à illustrer en l'appuyant constamment des effets d'amplification les plus boursouflés nous parle du calvaire subi par une brute épaisse, victime de son endurcissement et de sa violence. Bien sûr, au terme du chemin, c'est-à-dire après avoir traversé un désert torride et inhospitalier, il découvrira la valeur rédemptrice de l'Amour. Tout lui sera donc pardonné, mais pas à l'auteur de nous l'avoir montré pendant quatre-vingt-dix minutes sans la moindre trace d'inspiration, à plus forte raison sans recul arbitraire. Seule l'ironie pouvait sauver ce fatras mélodramatique de la catastrophe. Les figures rhétoriques utilisées rivalisent de grossièreté pour convaincre et raccrocher. Le générique laissait prévoir (orage, scorpions, serpents, traîtres, dunes) des menaces lourdement symboliques que le film ne manque pas de concrétiser avec un schématisme imperturbable.

VAGHE STELLE DELL'ORSA
DE LUCHINO VISCONTI (ITALIE)

Le Guépard racontait longuement l'abandon d'un monde où se posait l'ultime regard du maître dépossédé. Mais le film

succombait sans cesse au piège du spectacle qu'il tentait d'écarter, perdu dans les fastes inutiles qu'il essayait de laisser derrière lui, dans les méandres d'une narration qui étouffait une à une les forces lyriques. Dans *Vaghe stelle...*, point de déperdition. L'action est resserrée, les obsessions circonscrites, l'univers délimité avec une précision tout abstraite, essentielle. D'emblée la tension est créée, développée jusqu'à l'exacerbation, le rythme ne tolérant aucune retombée. Chaque personnage ou chaque thème, issu directement de la mythologie viscontienne, est ainsi épuré du surcroît anecdotique que nécessitait la marge de fidélité requise par l'encombrant roman de Lampedusa. L'abandon même de la couleur renforce l'impression d'épure, le noir et blanc dissipant les surcharges comme pour mieux servir la tonalité funèbre du chant. Austère construction où chaque élément ne figure que pour assister à sa propre destruction, pour contrôler sa décisive extinction.

Dès le générique, au fil d'un interminable adieu, s'éloignent de nous les blanches rives de Genève : l'obscurcissement suivra dès lors son cours selon un rituel inaltérable, prenant déjà sa source sur le masque étrusque de Cardinale, emportée vers les ruines de la ville minée, vers le palais désert, et le jardin d'enfance hanté par l'effigie voilée du père disparu. Apparat funéraire fermant l'œuvre en elle-même, indifférente au spectateur n'assistant plus à l'agonie mais à l'exhumation d'une somptueuse rêverie. Visconti ne parle pas ici de son monde, mais de ses vestiges éparpillés, de ses fantômes. Il n'y a pas à s'y méprendre : les créatures qui subsistent ne sont qu'ombres portées, pures et simples parures. L'accessoire ne dévore plus le récit mais le fonde et le supporte. Comment les rapports humains pourraient-ils être faussés ou arbitraires là où toute humanité n'a plus cours, là où ne règnent que voiles, tentures, châles et statues ? Visconti a lui-même écrit le scénario, ne se protégeant pas tant à travers l'Orestie, Leopardi ou César Franck qu'avouant par eux sa perversion et s'y abandonnant : *Vaghe stelle dell'Orsa* apparait même en ce sens comme le premier *discours direct* d'un auteur coutumier des seconds degrés et des paraphrases.

Une telle quintessence opère finalement un retournement complet: la sensualité la plus profonde à force de raffinement devient décantation. L'instrument évoque, provoque la luxure, et du même coup la réduit à son état strictement accessoire, inanimé, déjà mortel. L'éclat du bijou appelle ses propres ténèbres. Chaque élan devient convulsion, dernier sursaut. La mort de Jean Sorel se distingue à cet égard des morts dramatisées de *Senso* ou de *Rocco,* dans la mesure où ne subsistent ici que sa seule enveloppe plastique, sa gestuelle privée de références émotives. La célébration de l'opéra cède la place à son jugement, à son simulacre.

Le cérémonial du film livre dès lors son secret, et son drame, ciselé par une complaisance et une ironie qui témoignent de la sincérité perverse empruntée par Visconti, la seule forme de sincérité, sans doute, de *Nuits blanches* à *Il lavoro,* qu'il s'accorde pour nous donner le plus dédaigneux des autoportraits. Excluant toute familiarité, l'exil du film ne nous fait pas reculer devant lui mais a plutôt effet de l'éloigner de nous car, au moment d'atteindre l'œuvre, nous constatons qu'elle s'est toute dévorée, portant elle-même avec hauteur son propre deuil.

Luchino Visconti : Vaghe stelle dell'Orsa (Claudia Cardinale et Jean Sorel)

LA CHASSE AU LION A L'ARC DE JEAN ROUCH (FRANCE)

La Chasse au lion à l'arc reproduit le schéma de *Bataille sur le grand fleuve* : les différentes et imprévisibles phases d'une expédition africaine où l'on traque un animal qui ne cesse de se retrancher, déjouant les ruses, ne succombant pas aux battues, évitant les pièges des chasseurs qui finissent par abandonner la partie. Car, chez Rouch, la partie est toujours remise, l'objet recherché échappant souvent à la stratégie de la capture. Le mouvement puise sa force dans les efforts à réduire cette distance pour atteindre un but dont la proximité ne peut être qu'illusoire. Au fur et à mesure que s'éloigne la quête, la valeur tactique n'est pas plus reniée que l'influence incantatoire, car il semble que le sens vienne de l'entreprise même, en dehors de tout échec, de tout succès, de toute légitimation extérieure et déterminée. Il est alors nécessaire que l'expérience reste possible, les pistes ouvertes, l'éloignement toujours marqué afin de provoquer le hasard, d'autoriser, de mériter la découverte. Celle de soi s'entend. Car l'aventure est toujours à recommencer, donc l'objet sans cesse remis, si bien qu'il n'est pas tant concret que mythique — essentiellement poétique. Rouch substituant au sens du réel le sens du fortuit (au cours des récits délibérément fictifs, le thème de la rencontre est unique). Dans le cinéma d'aventure (à l'opposé d'un cinéma de péripéties) l'objet est un prétexte : aussi Rouch ne le montre-t-il pas ou n'en montre-t-il que les traces imprécises, irrésolues. Ce qui fonde la démarche du chercheur, qu'il soit poète ou savant, c'est l'exactitude, le chiffre, le rudiment comme l'entendait Cocteau. Refusant de recourir au vertige, Rouch, en parfait ethnologue, prépare, manipule, apprivoise et par-là même expérimente et prépare une sorte de mystérieux rapport. Il dénombre et aiguise ses moyens d'investigation, pétrit sa matière comme un peintre sa toile ou un chasseur ses flèches et ses poisons. La tonalité du 16 mm aux couleurs délavées renforce la conviction artisanale de « pellicule impressionnée ». Avec son matériel volant, que poursuit inlassablement Rouch dans les pays reculés des Montagnes de Cristal et des Hommes d'Avant ? A travers les croyances primitives et les gestes magiques qu'il filme avec l'humilité du documentariste, que voit-il ? Peut-être cette chose toujours plus minutieusement explorée et plus forcément échappée, éventuelle et vivante : le possible.

HUSZ ORA (VINGT HEURES) DE ZOLTAN FABRI (HONGRIE)

Il se peut que la rareté extrême des films à schéma délibérément *politique* en favorise l'entendement : au schématisme et au manichéisme de Lizzani, on ne peut malheureusement opposer que quelques exceptions, signées Mikhaïl Romm, De Bosio, ou aujourd'hui, Zoltran Fabri. Et l'on aurait fort mauvaise grâce, en France, à bouder *Vingt heures,* à lui reprocher d'être trop clair, ou pas assez, ou trop esthète, ou de ne pas conclure. Aucun cinéaste français n'a réalisé de film critico-politique sur la période de l'occupation, ou de la libération (sauf, en un sens, Aurel et Dewever). La guerre d'Indochine n'existe dans le cinéma français que par Bernard

Aubert et Schoendoerffer. La guerre d'Algérie que par *Le Petit Soldat* (et son douteux remake).
Certes, le cinéma italien d'une part, les cinémas de l'Est de l'autre, et même le cinéma américain sont davantage politisés que le nôtre. Et l'art n'y perd rien à être instrument d'information, ou de combat : *Vingt heures* se signale en outre à l'attention par la dimension commune qu'il entretient avec, justement, *Le Terroriste*, dimension notée par De Bosio lui-même dans l'entretien avec Zoltan Fabri qu'on pourra lire par ailleurs, celle, stimulante et lucide, du *bilan*. Chronique, exposée en vingt heures par le biais d'un reportage, de vingt ans de la vie politique, sociale, idéologique, psychologique, d'un petit village hongrois en proie aux déchirements d'après la guerre et d'après la révolution, le film de Fabri, d'assez loin son œuvre la plus réussie, déjoue habilement les pièges de l'intersubjectivité et, rejetant tout lyrisme, toute simplification, dresse un tableau romanesque précis et sûr d'une génération, de ses espoirs, de ses doutes et de ses désillusions. Le passé qui affleure au fil des rencontres est le révélateur des situations présentes et de leur dégradation. Les personnages, exactement typés en dehors de toute caricature, évoluent avec le récit, par brusques éclaircissements, et ont pour fonction de rendre l'Histoire à une ambiguïté dialectique qui réclame l'intervention et la conscience du spectateur : ce film-bilan est un film-dialogue. *Vingt heures* a obtenu le Grand Prix du Festival de Moscou 1965.

TROIS CHAMBRES A MANHATTAN DE MARCEL CARNE (FRANCE)

Le nouvel échec de Marcel Carné décourage le décompte de ses erreurs de détail. Il s'agit là de ce genre particulier de ratage que l'on aimerait passer sous silence, parce que sans enseignements, irrémédiable, profondément attristant sous les oripeaux de « qualité française » et de recherche désespérée d'une atmosphère dont il tente vainement de se parer. Tout ici, l'interprétation, le dialogue, la conduite de l'intrigue, témoigne d'une grisaille forcenée, d'une mollesse sans âge, d'une absence de sentiments telle qu'un vide presque inconcevable s'empare de l'œuvre pour, plan par plan, distiller une sorte de fantôme de film : un désert, une sorte de studio abandonné livré aux actions machinales de quelques fantoches faisant devant nous le pénible simulacre d'une histoire, d'un amour, d'un mauvais rêve, avec plus ou moins de bonne volonté. Les efforts et la conscience professionnelle de Schuftan et d'Annie Girardot (Prix d'interprétation) prennent ainsi rapidement l'allure d'une sorte d'héroïsme condamné. Comment un film peut-il naître d'un tel manque de nécessité ? A quel public s'adresse-t-il ? Objet opaque, privé de sens, d'implications, de conviction, engoncé dans les relents misérabilistes de l'entre-deux-guerres, *Trois chambres à Manhattan*, nouvelle pièce à charge dans le divorce entre Simenon et le cinéma, meurt dans le souvenir avant même de s'achever sur l'écran. Ce n'est pas un film, tout juste un support impressionné par quelques images grises, agrémentées de quelques bruits.

DOMINGO A TARDE D'ANTONIO DE MACEDO (PORTUGAL)

C'est un film existentialiste au sens camusien-sartrien du terme, qui conte, tout en se préservant par une certaine crédibilité qui observe les règles élémentaires du réalisme, mais en envisageant toutefois constamment la réduction allégorique de la trame narrative, l'amour condamné et éphémère d'un médecin avec l'une de ses malades leucémique, puis, après la mort de celle-ci, les rapports ambigus qui l'unissent à sa secrétaire, presque sosie de la jeune morte. D'un rythme lent, seulement heurté de brusques accès de douleur ou de panique, mais pour mieux céder de nouveau à un laconisme morbide, le récit épouse, dans son schéma même, la dégradation, le passage, qui conduisent à l'étouffement final, à cette idée de mort feutrée, omniprésente, qui supporte et oriente les formes et la structure du film. L'imprécision du lieu, la mise entre parenthèses de l'environnement social, le recours à un dédoublement d'ordre semi-imaginaire (il y a un film dans le film, se construisant par bribes, dans le souvenir du médecin, jusqu'à définir une sorte de parabole démoniaque du Bien et du Mal), la concentration extrême du jeu des comédiens pétrifient les signes, imprimant à la fiction une direction presque exclusivement symbolique, soutenue par une volonté évidente d'incantation, d'envoûtement. Les influences littéraires (Camus) ou cinématographiques (Bergman, Resnais) témoignent d'une certaine naïveté, souvent irritante, parfois insupportable, et d'une invention pas toujours convaincante. Très curieusement cependant *Domingo a tarde*, qui charrie complaisamment toutes les scories de la modernité, parvient par endroits à émouvoir quand les personnages, échappant au carcan rhétorique où les a enfermés l'auteur, savent retrouver la simplicité.



AKAHIGE D'AKIRA KUROSAWA (JAPON)

Le dernier film de Kurosawa détaille les moments les plus significatifs de l'évolution d'un jeune médecin, qui découvre la valeur morale de sa mission dans un hôpital pour déshérités, à l'ère féodale de Edo : l'hôpital est dirigé, avec fermeté et humilité, par un géant débonnaire à la barbe rousse, l'inévitable Mifune, qui imprime comme de coutume à son personnage une caractérisation extrême, non exempte d'un certain esprit parodique. Cette schématisation sert d'ailleurs l'intention didactique, presque édifiante, de l'anecdote. C'est à un vaste tableau romanesque des souffrances humaines que s'attachent ici les efforts de l'auteur, à une représentation symbolique, à la faveur d'un lieu clos privilégié, étouffant, de l'existence, à la fois rendue dans sa précarité et dans son exigence aussi bien sociale que spirituelle, d'amélioration. Le récit s'articule à partir des ultimes confidences des agonisants, toutes ressenties par le jeune médecin comme les étapes nécessaires de son éducation, de son ouverture au monde des autres. Nul détail n'est laissé dans l'ombre, l'œuvre se refusant tout mystère pour mieux accéder à la force exemplaire qu'elle réclame, de bout en bout, avec insistance et solennité. Un tel étalage de bons sentiments, souvent proche de la pleurnicherie et du racolage pur et simple, dévoile bientôt un esprit de système que *Vivre* ou *Les Bas-fonds* d'une part, *La Légende du Grand Judo* ou *La Forteresse cachée* de l'autre menaient à plus juste et plus estimable terme. Kurosawa a beau tenter la synthèse de ces deux directions autrefois abouties, et rompre en deux endroits le sérieux imperturbable de son discours par le recours à des notations pittoresques, ou carrément burlesques, qui faisaient tout le prix de *La Forteresse* (scène où Mifune casse consciencieusement une vingtaine de bras et de jambes, en s'excusant de se laisser aller à la colère, mauvaise conseillère de tout bon médecin ; ou scène de consultation du noble obèse), le film souffre néanmoins d'une retenue trop affi-



Kurosawa Akira · Akahige (Mifune Toshiro)

chée, d'un raffinement guindé, et d'une simplification dramatique qui l'apparentent malheureusement aux incursions dans l'académisme d'un grand cinéaste très inégalement inspiré.

MICKEY ONE
D'ARTHUR PENN (U.S.A.)

La déception devant l'œuvre peut en partie s'éclairer par les préjugés trop favorables qui la précédaient. Mais cela ne suffit pas plus à excuser le malentendu qu'à le fonder. Car le malentendu est au centre même de la démarche de Penn qui, témoignant d'une trop grande liberté à l'égard de ses moyens, devient incapable de les contrôler, et se laisse finalement absorber par eux. Partant d'un schéma très simple, il l'envisage à rebours et saute allègrement par-dessus le niveau anecdotique pour ne laisser subsister qu'un surcroît volontairement allusif et flou n'entretenant avec le drame, au sens explicatif et relatif du terme, que d'imprécis et lointains rapports. Fuyant systématiquement tous les éléments qui pourraient ramener le récit à des données directement repérables, Penn accumule les effets les plus compliqués, n'hésitant devant aucune trituration pour débarrasser l'œuvre des conventions narratives héritées de la grande tradition hollywoodienne. Le résultat ne manque pas de dérouter le spectateur assailli par l'irrégularité d'un rythme fondé sur d'incessantes ruptures, sur des inflexions mouvantes et contrariées, sur de brusques et brèves éclaircies. Substituant aux motivations dramatiques une nécessité poétique, l'on ne sait plus très bien si ce délire formel obéit à une exigence forcenée ou à une complaisance douteuse. Toujours est-il que nous voici placés d'emblée là où les déformations apparentes avouent n'être qu'illusions. Ce qui nous éloigne d'un cas pathologique et délivre l'imaginaire, trouble et frénétique, des cauchemars les plus grimaçants. Un envol de neige artificielle dans la nuit de Chicago ne manque pas d'évoquer, par des chemins détournés, les rapports felliniens et resnaisiens. Mais ce n'est qu'une référence éventuelle dans un système qui en appelle d'autres, multiples, par la forme même qu'il développe. Système, en effet, c'est-à-dire mécanique dont on peut dégager les rouages. Car le principe directeur est avoué : au lieu de filmer l'idée, comme Buñuel, l'impression, comme Godard, la chose même, comme Rouch, Penn filme l'allégorie, comme le Welles du *Procès*, et l'investit pareillement de tous les pouvoirs : c'est d'elle seule que doivent découler les significations subsidiaires, sociales, psychologiques ou autres. Mais le processus ne propose toutefois qu'une signification univoque, plutôt que de laisser le champ libre à tous les sens possibles, ce qui entame profondément l'ambition démesurée de la visée. L'échec de Penn, estimable et passionnant, vaut davantage pour la liberté chèrement acquise qu'il manifeste que pour la direction contestable qu'il indique.



ARTHUR PENN : MICKEY ONE (WARREN BEATTY ET ALEXANDRA STEWART)



PIER PAOLO PASOLINI AU COLLOQUE DU FESTIVAL DU NOUVEAU CINEMA, A PESARO.

Le cinéma de poésie

par Pier Paolo Pasolini

Je crois qu'il n'est plus désormais possible d'entreprendre un discours sur le cinéma en tant que langage sans tenir compte au moins de la terminologie de la sémiotique. En effet, le problème, si l'on veut l'exposer brièvement, se présente de la manière suivante : alors que les langages littéraires fondent leurs inventions poétiques sur la base institutionnelle d'une langue instrumentale, bien commun de tous ceux qui parlent, les langages cinématographiques semblent ne se fonder sur rien de tel. Pour base réelle, ils n'ont pas une langue dont l'objectif premier serait la communication. Ainsi les langages littéraires se présentent immédiatement comme distincts, dans leur pratique, du pur et simple instrument qui sert à communiquer ; tandis que la communication au moyen du cinéma semblerait arbitraire et aberrante, sans une telle base instrumentale utilisée normalement par tous.

Les hommes communiquent avec des mots, non avec des images ; c'est pourquoi un langage spécifique d'images se présenterait comme une pure et artificielle abstraction.

Si ce raisonnement était juste, comme il le semble, le cinéma ne pourrait matériellement pas exister ; ou tout au moins ne serait-il qu'une monstruosité, qu'une série de signes insignifiants. Mais le cinéma communique. C'est-à-dire qu'il se fonde lui aussi sur un patrimoine commun de signes. La sémiotique envisage indifféremment les systèmes de signes : elle parle, par exemple, de « systèmes de signes *linguistiques* », parce qu'il y en a ; mais en fait cela n'exclut en rien qu'il puisse théoriquement y avoir d'autres systèmes de signes, par exemple un système de signes par gestes, d'autant plus que dans la réalité celui-ci existe effectivement en complément de la langue parlée. En effet, un mot (*lin-segno*) prononcé avec une certaine expression du visage prend une certaine signification, prononcé avec une autre expression il en prend une autre, peut-être même opposée (surtout si celui qui parle est napolitain). Un mot suivi d'un geste a un sens, suivi d'un autre geste il en a un autre, etc.

Ce système de signes par gestes qui, dans la pratique, accompagne le système de signes linguistiques pour le compléter, peut être isolé comme système autonome et faire l'objet d'une étude.

On peut même supposer, par hypothèse abstraite, l'existence d'un système *unique* de signes par gestes comme *unique* instrument de communication pour l'homme (en somme : des Napolitains tous sourds-muets) : c'est d'un tel système hypothétique de signes visuels que le langage tient le fondement de son existence et la possibilité de permettre la formation d'une série d'archétypes naturellement communicatifs.

Bien sûr, cela ne serait pas encore grand chose. Mais il faut tout de suite ajouter que le destinataire du produit cinématographique est également habitué à « lire » visuellement la réalité, c'est-à-dire à entretenir un dialogue avec la réalité qui l'entoure utilisée comme milieu d'une collectivité sensible jusque dans la pure et simple manifestation de ses actes, de ses habitudes. Le fait de marcher seul dans la rue, même les oreilles bouchées, constitue un dialogue continuel entre nous et un milieu qui s'exprime par le truchement des images qui le composent : physionomie des gens qui passent, leurs gestes, leurs signes, leurs actes, leurs silences, leurs expressions, leurs réactions collectives (gens arrêtés aux feux rouges, foule autour d'un accident de la route ou autour d'un monument) ; en outre les panneaux de signalisation, indications, sens giratoires en sens inverse des aiguilles d'une montre sont en somme des choses chargées de significations et qui « parlent » brutalement par leur seule présence.

Mais il y a plus : en l'homme, tout un monde s'exprime au moyen d'images signifiantes — proposerons-nous donc analogiquement le terme d' « im-signes » (*im-segni*) ? *Il s'agit du monde de la mémoire et des rêves.*

Toute tentative de mémorisation est une suite d'im-signes, c'est-à-dire avant tout une séquence de cinéma. « Où ai-je vu cette personne ? Attends... Il me semble que c'était à Zagora — image de Zagora avec ses palmiers verts sur la terre rose — ... en compagnie d'Abd El Kader... — image d'Abd El Kader et de la personne en question marchant devant le campement des avant-postes français —, etc.). Et ainsi tous les rêves sont une suite d'im-signes qui ont toutes les caractéristiques de la séquence cinématographique : gros plans, plans généraux, etc.

En somme, il y a tout un monde complexe d'images significatives — formé aussi bien de gestes et de signes de toutes sortes émanant du milieu que de souvenirs ou de rêves — qui se propose comme fondement « instrumental » de la communication cinématographique et la préfigure.

Dès lors, il faut faire tout de suite, en marge, une observation : tandis que les instruments de la communication poétique ou philosophique sont déjà extrêmement perfectionnés, forment véritablement un système historiquement complexe, parvenu à sa maturité, ceux de la communication visuelle qui est à la base du langage cinématographique sont, eux, tout à fait bruts, instinctifs. En effet aussi bien les gestes, le réel environnant, que les rêves et les mécanismes de la mémoire sont d'ordre quasi préhumain, ou du moins à la limite de l'homme — en tout cas prégrammatical et même prémorphologique (les rêves sont des phénomènes inconscients, de même que les mécanismes mnémoniques ; le geste est un signe tout à fait élémentaire, etc.).

L'instrument linguistique sur lequel se fonde le cinéma est donc de type irrationnel. Cela explique la nature profondément onirique du cinéma ainsi que sa nature absolument et inévitablement concrète, disons son statut d'objet.

Tout langage est consigné en un dictionnaire, en dehors duquel il n'y aurait rien, n'étaient les gestes dont nous accompagnons les signes que nous utilisons.

Chacun de nous a en tête un dictionnaire, incomplet mais parfait, du système de signes de son entourage et de son pays. Le travail de l'écrivain consiste à prendre, dans ce dictionnaire, les mots, comme des objets rangés dans un tiroir, et à en faire un usage particulier — particulier dans la mesure où il est fonction et de la situation historique de l'écrivain et de l'histoire de ces mots. Il s'ensuit un surcroit d'historicité pour le mot, c'est-à-dire un accroissement de la signification. Si cet écrivain passe à la postérité, son « usage particulier du mot » figurera dans les dictionnaires futurs, comme une autre utilisation possible du mot.

L'expression, l'invention de l'écrivain ajoute donc à l'historicité, c'est-à-dire à la réalité de la langue : il se sert de la langue et la sert aussi bien en tant que système linguistique qu'en tant que tradition culturelle. Mais son acte, décrit toponymiquement, est *un* : il est une nouvelle élaboration de la signification d'un signe qui se trouvait classé dans le dictionnaire, prêt à l'usage.

En revanche, l'acte du cinéaste, pour être fondamentalement semblable, n'en est pas moins beaucoup plus complexe.

Il n'existe pas de dictionnaire des images. Il n'y a pas d'images classées et prêtes à l'usage. Si d'aventure nous voulions imaginer un dictionnaire des images, nous devrions imaginer un *dictionnaire infini*, comme demeure infini le dictionnaire des *mots possibles*.

L'auteur cinématographique n'a pas de dictionnaire mais d'infinies possibilités. Il ne tire pas ses signes, ses im-signes, de quelque tiroir, ou de quelque sac, mais du chaos, où une communication automatique ou onirique ne se trouve qu'à l'état

de possibilité, d'ombre. Donc, décrit topo-nymiquement, l'acte du cinéaste *n'est pas un, mais double*. Il doit d'abord tirer l'im-signe du chaos, le rendre possible et le tenir pour classé dans un dictionnaire des im-signes (gestes, milieu, rêves, mémoire) : il doit ensuite réaliser le travail même de l'écrivain, c'est-à-dire enrichir un tel im-signe purement morphologique de son expression personnelle. Quand le travail de l'écrivain est invention esthétique, celui du cinéaste est d'abord invention linguistique, puis esthétique.

Il est vrai qu'après cinquante années de cinéma environ, il s'est établi une sorte de dictionnaire cinématographique, ou plutôt une convention, qui a ceci de curieux d'être stylistique avant d'être grammaticale.

Prenons l'image des roues d'un train tournant dans des nuages de vapeur. Ce n'est pas un syntagme, c'est un stylème. Ce qui laisse supposer que le cinéma ne parviendra de toute évidence jamais à une véritable normativité grammaticale qui lui serait propre, mais pour ainsi dire à une grammaire stylistique — chaque fois qu'un cinéaste fait un film, il lui faut répéter la *double opération* dont je parlais et se contenter en règle générale d'une certaine quantité de moyens d'expression non recensés qui, nés comme stylèmes, sont devenus syntagmes.

En compensation, le cinéaste n'a pas affaire à une tradition stylistique séculaire, mais seulement décennale : il n'a pratiquement pas de conventions à contredire au risque d'un scandale excessif. Son « apport historique » à l'im-signe porte sur un im-signe de vie très courte.

De là vient peut-être le sentiment d'une certaine fragilité du cinéma : ses signes grammaticaux font partie d'un monde à chaque fois chronologiquement épuisé. Les vêtements des années trente, les voitures des années cinquante, etc., sont autant de « choses » sans étymologie, ou du moins dont l'étymologie n'existe que dans le système de mots correspondant.

Le sens des mots épouse l'évolution qui préside à la mode créatrice des vêtements ou de la ligne des voitures. Les objets en revanche y sont imperméables : ils ne se modifient pas et ne disent d'eux-mêmes que ce qu'ils sont à ce moment-là. Le dictionnaire imaginaire dans lequel le cinéaste les classe au cours du premier stade de son travail ne suffit pas à leur donner un arrière-plan historique signifiant pour tous, maintenant et à jamais. L'on constate donc une certaine univocité et un certain déterminisme de l'objet qui devient image cinématographique. Il est naturel qu'il en soit ainsi, car le mot (*lin-segno*) utilisé par l'écrivain est riche de toute une histoire grammaticale, populaire et culturelle, tandis que l'im-signe qu'utilise le cinéaste, il vient de l'isoler idéalement à l'instant même du sourd chaos des choses — en se référant à l'hypothétique dictionnaire d'une communauté qui communique au moyen d'images.

Mais précisons : si les images ou im-signes ne sont pas classées dans un dictionnaire et si elles ne sont pas régies par une grammaire, elles constituent cependant un patrimoine commun. Nous avons tous vu de nos yeux la locomotive en question, avec ses roues et ses bielles. Elle appartient à notre mémoire visuelle et à nos rêves. Si nous la voyons dans la réalité, elle nous « dit quelque chose ». Son apparition dans une lande déserte *nous dit*, par exemple, combien est émouvant le labeur de l'homme et combien est grand le pouvoir qu'a la société industrielle — donc le capitalisme — de s'annexer ainsi de nouveaux domaines exploitables ; et, en même temps, elle *dit* à quelques-uns d'entre nous que le machiniste est un homme exploité qui, malgré tout, accomplit dignement son travail au profit d'une société qui est ce qu'elle est, même si ses bénéficiaires s'identifient à elle, etc. Tout cela, l'objet locomotive en tant que symbole cinématographique possible, peut le dire en communiquant directement avec nous, et indirectement — quant au patrimoine visuel commun — avec les autres.

En réalité, il n'existe donc pas d' « objets bruts » : tous sont assez signifiants par nature pour devenir des signes symboliques. Voilà pourquoi est légitime, à son premier stade, le travail du cinéaste. Celui-ci choisit une série d'objets, de choses, de paysages ou de personnes comme syntagmes (signes d'un langage symbolique) qui, *s'ils ont une histoire grammaticale qui leur est conférée à ce moment précis* — comme dans une sorte de happening régi par un choix et un montage — *n'en ont pas moins une histoire prégrammaticale déjà longue et intense*.

En somme, de même qu'a droit de cité dans le style du poète ce qu'il y a de prégrammatical dans les signes parlés, de même aura droit de cité dans le style du cinéaste ce qu'il y a de prégrammatical dans les objets. C'est là une autre manière de dire ce que j'ai déjà dit, à savoir que le cinéma est fondamentalement onirique en raison du caractère élémentaire de ses archétypes (c'est-à-dire, encore une fois : observation habituelle et par conséquent inconsciente de l'environnement, gestes, mémoire, rêves) et de la prééminence fondamentale du caractère prégrammatical des objets en tant que symboles du langage visuel.

Il faut ajouter qu'au cours de son travail préliminaire et fondamental qui est la constitution d'un dictionnaire, le cinéaste ne pourra jamais recueillir de termes abstraits.

Telle est sans doute la différence principale entre l'œuvre littéraire et l'œuvre cinématographique. Le domaine linguistique et grammatical du cinéaste est constitué d'images. Or les images sont toujours concrètes (ce n'est que par une prévision qui enjamberait des millénaires que l'on pourrait concevoir des images-symboles qui connaîtraient une évolution semblable à celle des mots, ou tout au moins des racines, concrètes à l'origine, et qui, à l'usage, sont devenues abstraites). C'est pourquoi le cinéma est à l'heure actuelle un langage artistique et non philosophique. Il peut être parabole, jamais expression directement conceptuelle.

Telle est la troisième manière d'affirmer la nature profondément artistique du cinéma, sa force expressive, son pouvoir de donner corps au rêve, c'est-à-dire son caractère essentiellement métaphorique.

En conclusion, tout cela devrait donner à penser que la langue du cinéma est fondamentalement une « langue de poésie ».

Bien au contraire, historiquement, dans la pratique, après quelques tentatives aussitôt avortées, la tradition cinématographique qui s'est formée semble être celle d'une « langue de la prose », ou, tout au moins, d'une « langue de la prose narrative ».

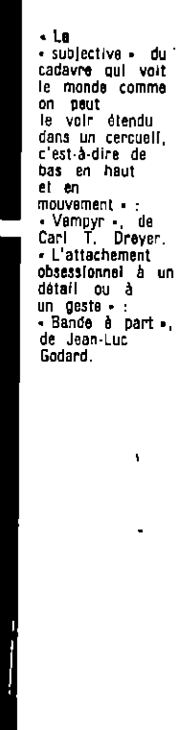
Mais il s'agit en fait, comme nous le verrons, d'une prose tout à fait particulière et ambiguë, dans la mesure où la composante irrationnelle du cinéma ne peut être éliminée. A vrai dire, au moment même où il s'est imposé comme « technique » ou « genre » nouveau d'expression, le cinéma s'est également posé comme nouvelle technique ou genre de spectacle d'évasion, bénéficiant d'un nombre de consommateurs inimaginable pour tout autre moyen d'expression. Cela signifie que le cinéma a subi une violation au reste assez prévisible et inévitable : tout ce qu'il y avait en lui d'irrationnel, d'onirique, d'élémentaire et de barbare a été maintenu en-deçà de la conscience, a été exploité comme facteur inconscient de choc et d'enchantement ; et sur ce *monstrum* de nature hypnotique qu'est toujours un film, on a très vite construit toute une convention narrative qui a autorisé des comparaisons inutiles et fallacieusement critiques avec le théâtre et le roman. Sans aucun doute cette convention narrative renvoie analogiquement à la langue de la communication écrite en prose, mais elle n'a en commun avec cette langue qu'un aspect extérieur : les procédés logiques et illustratifs — tandis qu'il lui manque un des éléments fondamentaux de la « langue de la prose » : le rationnel. Cette convention narrative s'appuie sur un film mythique et embryonnaire, un « sous-film » qui, de par la nature même du cinéma, se déroule derrière tout film commercial, même convenable, même assez adulte socialement et esthétiquement.

Toutefois — comme nous le verrons plus loin — *les films d'art eux-mêmes ont adopté pour langue spécifique cette « langue de la prose »*, cette convention narrative privée d'accent expressif, ni impressionniste ni expressionniste. Mais on peut aussi affirmer que la tradition de la langue cinématographique, qui date de ces dernières décades, a une tendance au naturalisme et à l'objectivité. Il y a là une contradiction assez insolite pour demander à être soigneusement observée dans ses raisons et ses connotations profondes.

Pour nous résumer, disons que les archétypes linguistiques des im-signes sont les images de la mémoire et du rêve, c'est-à-dire les images de communication avec soi-même (et de communication seulement indirecte avec les autres, en ce sens que l'image que l'autre a d'une chose dont je

« L'immobilité du plan sur une portion de réalité : le fleuve... » : « Prima della rivoluzione », de Bernardo Bertolucci.

« Le cinéma, depuis « Les Temps modernes », a toujours été en avance sur la littérature » : « Les Temps modernes », de Charles Chaplin.



« La « subjective » du cadavre qui voit le monde comme on peut le voir étendu dans un cercueil, c'est-à-dire de bas en haut et en mouvement » : « Vampyr », de Carl T. Dreyer. « L'attachement obsessionnel à un détail ou à un geste » : « Bande à part », de Jean-Luc Godard.

lui parle constitue une référence commune). Ces archétypes donnent par conséquent une base immédiate de « subjectivité » aux im-signes, marque d'une totale appartenance au *poétique*. Si bien que la tendance du langage cinématographique devrait être expressément subjective et lyrique. Mais les im-signes comme nous l'avons vu ont aussi d'autres archétypes : l'intégration des gestes à la langue parlée ainsi que la réalisation telle que nous la voyons avec ses signes qui n'ont valeur que de signaux. De tels archétypes sont profondément différents de ceux de la mémoire et des rêves, c'est-à-dire qu'ils sont brutalement objectifs, qu'ils appartiennent à un type de « communication avec les autres » commun à tous et strictement fonctionnel, de telle sorte que la tendance qu'ils impriment au langage des im-signes est assez platement informative.

En outre, le premier travail du cinéaste — le choix des im-signes qui composent son vocabulaire — n'a certes pas l'objectivité d'un véritable vocabulaire commun et institué comme celui des mots. Une intervention subjective entre donc en jeu dès ce premier stade, dans la mesure où ce premier choix des images possibles ne peut être que déterminé par la vision idéologique et poétique de la réalité qui est celle du metteur en scène à ce moment-là. Le langage des im-signes est donc bien nécessairement subjectif.

Mais voilà qui est aussi sujet à contradiction. La brève histoire stylistique du cinéma (due à la limitation expressive imposée par le très grand nombre des destinataires du film) a fait en sorte que les systèmes devenus immédiatement syntagmes du cinéma — et faisant de ce fait partie de l'institution linguistique — sont peu nombreux et, au fond, grossiers (qu'on se souvienne de l'exemple des roues de la locomotive : la série infinie des gros plans tous semblables...). Tout cela souligne le caractère élémentaire, conventionnel et objectif du langage des im-signes.

En somme le cinéma, ou langage des im-signes, a une double nature. Il est à la fois extrêmement subjectif et extrêmement objectif (objectivité qui, à la limite, est une insurmontable vocation naturaliste). Ces deux aspects essentiels sont étroitement liés, au point d'être inséparables, même pour les besoins d'une analyse. La fonction littéraire est elle aussi double par nature : mais ses deux visages sont discernables : il y a un « langage de la poésie » et un « langage de la prose » tellement différenciés qu'ils sont diachroniques et connaissent deux histoires différentes.

Avec des mots, je peux procéder à deux opérations différentes et aboutir ainsi soit à un « poème » soit à un « récit ». Avec des images, je ne peux — tout au moins jusqu'à présent — faire que du cinéma (dont le caractère plus ou moins poétique ou prosaïque n'est qu'affaire de nuances. Cela en théorie. En pratique, comme nous l'avons vu, il s'est vite constitué une tradition de « langue de la prose cinématographique narrative »).

Il y a bien sûr des cas-limites, où le caractère poétique du cinéma est tout à fait évident. Le *Chien andalou*, par exemple, obéit de façon flagrante à une volonté de pure expressivité ; mais pour en arriver là, Buñuel a dû recourir à la panoplie signalétique du surréalisme — et il faut dire qu'en tant que produit surréaliste, il est de premier ordre. Bien peu parmi les autres œuvres littéraires ou picturales de ce mouvement peuvent lui être comparées, dans la mesure où leur qualité poétique est corrompue par une hypertrophie naïve du contenu propre à la poétique surréaliste, qui nuit à la pureté expressive des mots ou des couleurs. Au contraire la pureté des images cinématographiques n'est plus contrariée mais exaltée par un contenu surréaliste. Parce que c'est la véritable nature onirique des rêves et de la mémoire inconsciente que le surréalisme retrouve au cinéma...

Le cinéma, comme je l'ai dit tout à l'heure, en raison de la carence d'un lexique de concepts, est d'emblée métaphorique. Toutefois, chaque métaphore voulue en particulier comporte inévitablement quelque chose de grossier et de conventionnel : témoins ces vols de colombes agités ou calmes censés rendre l'état d'âme tourmenté ou joyeux d'un personnage.

En somme, la métaphore nuancée, à peine perceptible, ce subtil halo poétique qui éloigne d'un souffle et d'un abîme le langage du « A' Sylvia » de Leopardi du langage petrarcho-archaïque classique, cette métaphore ne serait pas possible au cinéma. La métaphore cinématographique la plus poétique possible est toujours étroitement liée à l'autre nature du cinéma, celle strictement communicative de la prose, qui l'a emporté dans la brève tradition de l'histoire du cinéma, brassant en une seule convention linguistique les films d'art et les films d'évasion, les chefs-d'œuvre et les feuilletons.

Et cependant, la tendance du cinéma le plus récent — de Rossellini, comparé à Socrate, à la « nouvelle vague » et à la production de ces dernières années, de ces derniers mois (y compris, je suppose, la majeure partie des films présentés au festival de Pesaro) est vers un « cinéma de poésie ».

La question qui se pose à nous est donc la suivante : comment peut être théoriquement explicable et pratiquement possible au cinéma la « langue de la poésie » ? Je voudrais répondre à cette question en débordant le domaine strictement cinématographique, en élargissant le débat et en mettant à profit la liberté que m'assure ma position particulière, entre le cinéma et la littérature. Je transformerai donc momentanément la question : « La « langue de la poésie » est-elle possible au cinéma » en celle-ci : « La technique du discours libre indirect est-elle possible au cinéma ? » Nous verrons en effet plus loin comment la naissance d'une tradition technique de la «langue de la poésie» au cinéma est liée à une forme particulière de discours cinématographique libre indirect. Mais il me faut préciser d'abord ce que j'entends par « discours libre indirect ».

Il s'agit simplement de ceci : l'auteur pénètre entièrement dans l'âme de son personnage, dont il adopte ainsi non seulement la psychologie mais encore la langue.

Les exemples de discours libre indirect ont toujours été nombreux en littérature. Ainsi c'est une sorte de discours libre indirect qu'emploie Dante en utilisant par mimétisme des termes dont on imagine mal qu'ils lui soient familiers et qui appartiennent au vocabulaire du milieu social de ses personnages : expressions du langage courtois, des romans feuilletons de l'époque pour Paolo et Francesca, mots grossiers pour les voyous de la ville...

Naturellement, l'usage du discours libre indirect s'est épanoui d'abord avec le naturalisme, ainsi celui, poétique et archaïsant, de Verga, puis avec la littérature intimiste et crépusculaire, c'est-à-dire celle du XIXe, faite essentiellement de discours revécus.

La caractéristique de tous les discours revécus est que l'auteur ne peut y faire abstraction d'une certaine conscience sociologique du milieu qu'il évoque : c'est la condition sociale d'un personnage qui détermine sa langue (langages spécialisés, dialecte, jargon, langue dialectale).

Il faut également distinguer le monologue intérieur du discours libre indirect : le monologue intérieur est un discours revécu par l'auteur à travers un personnage qui est, au moins idéalement, de même classe et de même génération. La langue peut donc être la même pour le personnage et pour l'auteur : la caractérisation psychologique et objective est dans ce cas non pas un fait de langue, mais de style. Le discours libre indirect, lui, est plus naturaliste, car c'est un véritable discours direct sans guillemets et qui nécessite de ce fait l'utilisation de la langue du personnage.

Dans la littérature bourgeoise dénuée de conscience de classe (c'est-à-dire où il y a identification avec l'humanité tout entière), le discours libre indirect est, le plus souvent, un prétexte. L'auteur construit un personnage — parlant au besoin une langue inventée — qui lui permet d'exprimer son interprétation particulière du monde. C'est dans ce discours indirect qui n'est, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, que prétexte, que l'on peut trouver une narration émaillée de nombreux emprunts à la « langue de la poésie ».

Au cinéma, le discours direct correspond à la « subjective ». Dans le discours direct l'auteur se met de côté et cède la parole entre guillemets à son personnage :

« *Et déjà le poète devant moi montait*
Et disait : Viens maintenant ; tu vois :
Le soleil touche au méridien et à la rive
La nuit couvre déjà du pied Maroc. »

Par le discours direct Dante rapporte telles quelles les paroles de son maître. Quand un scénariste écrit, comme *vu par les yeux* d'Accatone : « Stella parcourt le terrain vague », ou bien « gros plan de Cabiria qui observe et voit, là-bas, à travers les acacias, des garçons qui

s'avancent en jouant d'instruments et en dansant », il esquisse le schéma de ce qui, au moment de tourner et plus encore au moment de monter, deviendra des « *subjectives* ».

Des « subjectives » fameuses, ne serait-ce que par leur extravagance, il n'en manque pas : souvenez-vous, dans le *Vampyr* de Dreyer, de la « subjective » du cadavre qui voit le monde comme on peut le voir étendu dans un cercueil, c'est-à-dire de bas en haut et en mouvement.

De même que les écrivains n'ont pas toujours une conscience technique précise d'une opération telle que celle du discours libre indirect, de même les metteurs en scène ont jusqu'ici créé les conditions stylistiques de cette opération dans l'inconscience totale ou avec une conscience très approximative.

Qu'un discours libre indirect soit toutefois possible au cinéma, voilà qui est certain. Appelons « subjectivité libre indirecte » cette opération (qui, par rapport à son analogue littéraire, peut être infiniment moins souple et complexe). Et, puisque nous avons établi une différence entre « discours libre indirect » et « monologue intérieur », il faudra voir auquel des deux procédés s'apparente le plus la « subjectivité libre indirecte ».

Elle ne peut être un véritable « monologue intérieur » dans la mesure où le cinéma ne possède pas la faculté d'intériorisation et d'abstraction qui est celle du mot : c'est un « monologue intérieur » par images, voilà tout. Lui fait donc défaut toute une dimension abstraite et théorique, évidemment présente dans le monologue, acte évocatif et cognitif. Ainsi le manque d'un élément (concepts de la littérature) empêche la « subjective libre indirecte » de correspondre parfaitement à ce qu'est le monologue libre indirect en littérature. Des cas d'intériorisation totale de l'auteur dans un personnage, je ne serai pas en mesure d'en citer dans l'histoire du cinéma jusqu'aux années 60 : il ne me semble pas qu'il existe de film qui soit une entière « subjective libre indirecte », où l'histoire serait racontée à travers le personnage, et dans une intériorisation absolue du système d'allusions propre à l'auteur.

Si la « subjective libre indirecte » ne correspond pas tout à fait au « monologue intérieur », elle correspond encore moins au véritable « discours libre indirect ».

Quand un écrivain « revit le discours » d'un de ses personnages, il s'imprègne de sa psychologie, mais aussi de sa *langue* : le « discours libre indirect » est donc toujours linguistiquement différencié de la langue de l'écrivain.

S'il peut reproduire, en les revivant, les langues différentes des diverses catégories sociales, c'est qu'elles existent. Toute réalité linguistique est un ensemble de langues différenciées et différenciantes socialement ; et l'écrivain qui emploie le discours libre indirect doit avoir surtout conscience de ceci : il est un aspect de la conscience de classe.

Mais, comme nous l'avons vu, la « langue institutionnelle du cinéma » n'est qu'hypothétique ; ou si elle existe, elle est infinie car l'auteur doit toujours créer son propre vocabulaire. Mais, même ce vocabulaire particulier aboutit à une langue universelle : car tout le monde a des yeux. Il n'est pas question de prendre en considération des langues spéciales, des sous-langages, des jargons, des différenciations sociales, car, s'il y en a, elles sont complètement incatalogables et inutilisables.

Il est évident que le « regard » porté par un paysan (à plus forte raison s'il vient d'une région sous-développée) et par un bourgeois cultivé sur un même objet embrasse deux réalités différentes : non seulement l'un et l'autre perçoivent deux « séries » de choses différentes, mais encore une même chose présente aux deux « regards » deux « visages » différents. Mais cela aussi n'est qu'inductif et échappe à toute codification.

Pratiquement donc, à un éventuel niveau linguistique commun fondé sur ces « regards », la différence qu'un metteur en scène peut rencontrer entre lui et son personnage est psychologique et sociale, *mais elle n'est pas linguistique*. Ce qui empêche complètement toute *mimésis* naturaliste entre le langage du cinéaste et le langage, le « regard » hypothétique porté par autrui sur la réalité.

Si le cinéaste s'assimile à son personnage et, à travers lui, raconte une histoire, ou représente le monde, il ne peut recourir à ce formidable instrument de différenciation qu'est la langue. *Son opération ne peut être linguistique mais stylistique.*

D'ailleurs même l'écrivain qui revit le discours d'un personnage *socialement identique à lui* ne peut en caractériser la psychologie grâce à la langue — qui est la sienne propre — mais grâce au style, et pratiquement grâce à certaines tournures propres au « langage de la poésie ».

La caractéristique fondamentale de la « subjective libre indirecte » n'est donc pas de nature linguistique, mais stylistique. Elle peut être définie comme un monologue intérieur privé de l'élément conceptuel, et philosophique, abstrait en tant que tel.

Cela implique, théoriquement tout au moins, que la « subjective libre indirecte » au cinéma est douée d'une possibilité stylistique très souple ; qu'elle libère aussi les possibilités expressives étouffées par les conventions narratives traditionnelles par une sorte de retour aux origines, qui va jusqu'à retrouver dans les moyens techniques du cinéma les qualités oniriques, barbares, irrégulières, agressives, visionnaires de l'origine. C'est la « subjective libre indirecte » qui instaure la tradition possible d'une « langue technique de la poésie » au cinéma.

Pour prendre des exemples concrets de tout cela, il me faudra faire subir l'épreuve de l'analyse à Antonioni, Bertolucci et Godard. (Mais je pourrais encore choisir des auteurs au Brésil : Rocha, en Tchécoslovaquie et sans doute parmi bon nombre de ceux qui sont représentés à Pesaro.)

En ce qui concerne Antonioni (*Il deserto rosso*), je ne voudrais pas m'arrêter à des points universellement reconnaissables comme poétiques et qui sont nombreux dans ce film. Par exemple ces deux ou trois fleurs violettes qui sont au premier plan, floues, dans le plan où les deux personnages entrent dans la maison de l'ouvrier névrosé et qui, un peu plus tard, réapparaissent au fond du plan, non plus floues mais férocement nettes lorsqu'ils en sortent. Ou bien, la séquence du rêve, qui, après tant de raffinement sur les couleurs, est filmée très simplement dans le technicolor le plus naturel (pour imiter, ou mieux : pour revivre à travers une « subjective libre indirecte » l'idée, venue des bandes dessinées, qu'a un enfant des plages des tropiques). Ou encore la scène de la préparation du voyage en Patagonie : les ouvriers qui écoutent et ce stupéfiant premier plan d'un ouvrier d'Emilie d'une vérité saisissante, suivi par un panoramique dément de bas en haut le long d'une bande de couleur bleu électrique sur le mur blanchi à la chaux du magasin. Tout cela témoigne d'une profonde, mystérieuse et par instants extrême intensité dans ce qui illumine l'imagination d'Antonioni : l'idée formelle.

Mais, pour démontrer que le fond du film est essentiellement ce formalisme, je voudrais examiner deux aspects d'une opération stylistique particulière (la même que j'examinerai chez Bertolucci et Godard) et extrêmement significative. Les deux moments de cette opération sont : 1) Le rapprochement successif de deux points de vue, très peu différents l'un de l'autre, sur un même objet : c'est-à-dire la succession de deux plans qui cadrent la même portion de réalité d'abord de près, puis d'*un peu plus* loin ; ou bien d'abord de face, et puis *un peu* obliquement ; ou bien enfin tout simplement dans le même axe mais avec deux objectifs différents. Il en naît une insistance qui se fait obsédante, comme mythe de la pure et angoissante beauté autonome des choses. 2) La technique qui consiste à faire entrer et sortir les personnages du cadre et qui fait que, de façon parfois obsédante, le montage est la succession d'une série de « tableaux » — que je dirai informels — où entrent les personnages ; de sorte que le monde se présente comme régi par le mythe d'une pure beauté picturale, que les personnages envahissent il est vrai, mais en se soumettant à la règle de cette beauté au lieu de la profaner par leur présence.

La loi interne du film, celle des « cadrages obsédants », montre donc clairement la prépondérance d'un formalisme comme mythe finalement libéré et de ce fait poétique (le fait que j'emploie le terme de formalisme n'implique pas de jugement de valeur ; je sais très bien qu'il existe une authentique et sincère inspiration formaliste : la poésie de la langue).

Mais cette libération, comment a-t-elle été possible à Antonioni ? Tout simplement grâce à la création d'une « condition stylistique » par une « subjective libre indirecte » qui coïncide avec le film entier.

Dans *Il deserto rosso*, Antonioni n'applique plus, par une contamination un peu

« Le sentiment d'une certaine fragilité du cinéma : ses signes grammaticaux font partie d'un monde à chaque fois chronologiquement épuisé. Les vêtements des années trente, les voitures des années cinquante, etc., sont autant de « choses » sans étymologie.. » : « On Sunday Afternoon », de Raoul Walsh, et « Désir » de Frank Borzage.



« La succession d'une série de « tableaux » — que je dirai informels — où entrent les personnages ; de sorte que le monde se présente comme régi par le mythe d'une pure beauté picturale » : « Il deserto rosso », de Michelangelo Antonioni.
« D'exquises fleurs de la bourgeoisie » : Une femme mariée de Jean-Luc Godard.

gauche comme dans ses films précédents, sa propre vision formaliste du monde à un contenu engagé (le problème de la névrose d'aliénation) ; mais il regarde le monde en ne faisant plus qu'un avec son héroïne névrosée, en le revivant à travers le « regard » de celle-ci (qui n'est pas pour rien cette fois-ci au-delà du stade clinique, le suicide ayant déjà été tenté). Grâce à ce mécanisme stylistique, Antonioni a livré son œuvre la plus authentique. Il est finalement parvenu à représenter le monde vu à travers *ses* propres yeux *parce qu'il a substitué, en bloc, la vision du monde d'une malade à sa propre vision délirante d'esthétisme :* substitution justifiée par l'analogie possible des deux visions. Mais quand bien même entrerait-il quelque part d'arbitraire dans cette substitution, il n'y aurait rien à redire. Il est clair que la « subjective libre indirecte » est un prétexte dont Antonioni s'est peut-être bien arbitrairement servi pour s'accorder la plus grande liberté poétique, une liberté qui frise justement — et c'est pourquoi elle est enivrante — l'arbitraire.

Les plans fixes obsédants sont également caractéristiques du film de Bertolucci, *Prima della rivoluzione*. Ils ont cependant un sens différent que pour Antonioni. Ce n'est pas le fragment de monde emprisonné dans le cadrage et transformé par lui en un fragment d'une beauté autonome et qui ne renvoie qu'à elle, qui intéresse Bertolucci comme il intéresse en revanche Antonioni. Le formalisme de Bertolucci est infiniment moins pictural : son cadrage n'intervient pas métaphoriquement sur la réalité, en la sectionnant en autant de lieux mystérieusement autonomes, tels des tableaux. Le cadrage de Bertolucci adhère à la réalité, selon un canon d'une certaine manière réaliste (selon une technique de langue poétique, suivie par les classiques, de Charlot à Bergman) : l'immobilité du plan sur une portion de réalité (le fleuve, Parme, les rues de Parme, etc.) révèle la grâce d'un amour confus et profond justement pour *cette* portion de réalité.

Pratiquement, tout le système stylistique de *Prima della rivoluzione* est une longue « subjective libre indirecte » fondée sur l'état d'âme dominant de la protagoniste, la jeune tante névrosée. Tandis qu'il y avait chez Antonioni substitution en bloc de la vision de la malade à celle, d'un formalisme fébrile, de l'auteur, chez Bertolucci une telle substitution n'a pas eu lieu. Ce qu'il y a eu, c'est une contamination entre la vision que la névrosée a du monde et celle de l'auteur, qui sont inévitablement analogues, mais difficilement perceptibles, car étroitement mêlées l'une à l'autre, possédant le même style.

Les moments d'expression intense du film sont, justement, ces « insistances » des cadrages et des rythmes de montage, dont le réalisme de structure (d'ascendance néo-réaliste rossellinienne et réaliste mythique de quelque maître plus jeune) se charge, à travers la durée peu commune d'un plan ou d'un rythme de montage, jusqu'à exploser dans une sorte de scandale technique. Une pareille insistance sur les détails, et en particulier sur certains détails dans les digressions est une déviation par rapport au système du film : *c'est la tentation de faire un autre film.* C'est en somme la présence de l'auteur qui, dans une liberté sans mesure, dépasse le film et menace continuellement de l'abandonner au profit d'une inspiration imprévue qui est celle, latente, de l'amour de l'auteur pour le monde poétique de ses propres expériences vitales. Moment d'une subjectivité nue et crue, toute naturelle, dans un film où — comme dans celui d'Antonioni — la subjectivité est mystifiée par un processus de faux objectivisme, résultat d'une « subjective libre indirecte » prétextuelle.

Sous le style engendré par l'état d'âme désorienté, désorganisé, assailli par les détails, etc., de la protagoniste, affleure continuellement le monde tel que le voit un auteur non moins névrosé, dominé par un esprit élégiaque, élégant mais jamais « classiciste ».

Dans la vision du monde de Godard, il y a en revanche quelque chose de brut et peut-être même de légèrement vulgaire. Chez lui, l'élégie est inconcevable. Peut-être parce qu'il est Parisien, il ne peut être touché par un sentiment aussi provincial et paysan. Pour la même raison le formalisme classiciste d'Antonioni lui est également étranger. Il est tout à fait post-impressionniste, il n'a rien de la vieille sensualité qui imprègne encore les terres conservatrices et qui est marginale, padouo-romaine, même quand elle est très européanisée comme chez Antonioni. Godard ne s'est imposé aucun impératif moral : il n'éprouve ni le besoin d'un engagement marxiste (c'est de l'histoire ancienne), ni la mauvaise conscience académique (c'est bon pour la province). Sa vitalité ne connaît ni retenues, ni pudeurs, ni scrupules. C'est une force qui reconstitue le monde à sa mesure, qui est cynique envers elle-même. La poétique de Godard est ontologique : elle a pour nom cinéma. Son formalisme est donc de caractère technique, poétique de par sa nature même. Tout ce qui est en mouvement et fixé par une caméra est beau : c'est la restitution technique, et pour cela poétique, de la réalité. Lui aussi, naturellement, joue le jeu habituel : lui aussi a besoin d'un « état d'âme dominant » du protagoniste pour fonder sa liberté technique. Un état dominant névrotique et scandaleux dans son rapport avec la réalité. Les héros de ses films sont donc eux aussi des malades, d'exquises fleurs de la bourgeoisie ; mais ils ne sont pas en traitement. Ils sont gravement atteints, mais pleins de vie, en deçà du seuil de la pathologie : ils incarnent simplement la norme d'un nouveau type anthropologique. Même leur obsession est caractéristique de leur rapport avec le monde : l'attachement obsessionnel à un détail ou à un geste (et c'est là qu'intervient la technique cinématographique qui peut, encore mieux que la technique littéraire, pousser à l'extrême de telles situations). Mais cette insistance sur un même objet n'excède pas une durée supportable : il n'y a pas chez Godard de culte de l'objet en tant que forme (comme chez Antonioni), ni de culte de l'objet en tant que symbole d'un monde perdu (comme chez Bertolucci) : Godard n'a aucun culte et met tout de front sur un plan d'égalité. Son « discours libre indirect » est l'alignement systématique de mille détails du monde, qui se suivent, indifférenciés, sans solution de continuité, montés avec l'obsession froide et presque satisfaite (caractéristique de ses personnages amoraux) d'une désintégration réunifiée dans un langage inarticulé. Godard est tout à fait étranger au classicisme, sans quoi l'on pourrait parler à son propos de néo-cubisme — mais nous pourrions très bien parler d'un néo-cubisme nontonal. Derrière le récit de ses films, derrière les longues « subjectives libres indirectes » qui miment l'état d'âme de ses personnages, se déroule toujours un film mécanique et asymétrique fait pour le pur plaisir de restituer une réalité brisée par la technique et reconstruite par un Braque canaille.

Le « cinéma de poésie » — tel qu'il se présente à quelques années de sa naissance — a pour caractéristique de produire des films d'une nature double. Le film que l'on voit et que l'on reçoit normalement est une « subjective libre indirecte » parfois irrégulière et approximative — bref très libre. Elle vient du fait que l'auteur se sert de « l'état d'âme dominant dans le film », qui est celui d'un personnage malade, pour en faire une continuelle *mimésis,* qui lui permet une grande liberté stylistique, insolite et provocante. Derrière un tel film, se déroule l'autre film — celui que l'auteur aurait fait même sans le prétexte de la *mimésis visuelle* avec le protagoniste : un film totalement et librement expressif, même expressionniste.

Les cadrages et les rythmes de montage obsédants témoignent de l'existence de ce film sous-jacent, non réalisé. Une telle force obsessionnelle contredit non seulement la règle du langage cinématographique commun, mais même la structure du film en tant que « subjective libre indirecte ». C'est le moment donc où le langage, en suivant une inspiration différente et peut-être plus authentique, se libère de sa fonction et se présente comme « langage en soi », style.

Le « cinéma de poésie » est donc en réalité essentiellement fondé sur l'exercice de style comme inspiration, qui est, dans la majeure partie des cas, sincèrement poétique. Si bien que s'évanouit tout soupçon de mystification quant au rôle de prétexte qui est celui de la « subjective libre indirecte ».

Que signifie donc tout cela ?

Cela signifie qu'une tradition technico-stylistique commune est en train de se former : c'est-à-dire une langue du cinéma de poésie. Cette langue tend à se présenter désormais comme diachronique par rapport à la langue narrative cinématographique : diachronisme destiné à s'accentuer de plus en plus, comme cela arrive dans les systèmes littéraires.

Cette tradition naissante se fonde sur l'ensemble des stylèmes cinématographiques qui se sont constitués presque naturellement en fonction des caractéristiques psychologiques irrégulières des personnages choisis comme prétextes, ou mieux : en fonction d'une vision du monde avant tout formaliste de l'auteur (informelle chez Antonioni, élégiaque chez Bertolucci, technique chez Godard). Exprimer une telle vision intérieure demande nécessairement une langue spéciale, avec ses formules stylistiques et techniques servant simultanément l'inspiration, qui, comme elle est justement formaliste, trouve en elles à la fois son instrument et son objet.

Les « stylèmes cinématographiques » ainsi apparus et classés dans une tradition à peine fondée et encore sans normes — sinon intuitives, pragmatiques —, coïncident tous avec des démarches typiques de l'expression cinématographique. Ce sont des faits linguistiques, qui exigent donc des expressions linguistiques spécifiques. Les énumérer revient à esquisser une « prosodie » possible, non encore codifiée, en gestation, mais dont les règles existent déjà en puissance (de Paris à Rome et de Prague à Brasilia).

La caractéristique primordiale de ces signes annonciateurs d'une tradition du cinéma de poésie consiste en un phénomène que les techniciens définissent normalement et banalement par « faire sentir la caméra ». En somme, à la maxime des cinéastes sages en vigueur jusqu'aux années 60 : « Ne jamais faire sentir la présence de la caméra » vient de succéder la maxime contraire.

Ces deux points, gnoséologiques et gnomiques, opposés, définissent, sans discussion possible, l'existence de deux manières différentes de faire du cinéma : de deux langues cinématographiques différentes...

Mais alors il est nécessaire de dire que dans les grands poèmes cinématographiques de Charlot, de Mizoguchi ou de Bergman, le caractère commun était que « l'on ne sentait pas la caméra » : ils n'étaient pas filmés, donc, selon la loi de la « langue du cinéma de poésie ».

Leur poésie était ailleurs que dans le langage en tant que technique du langage. Le fait qu'on n'y sentait pas la caméra signifie que la langue y adhérait aux significations en se mettant à leur service : elle était transparente jusqu'à la perfection, elle ne se surimposait pas aux faits, elle ne leur faisait pas violence par de folles déformations sémantiques — celles mêmes qui sont dues à une langue présente comme incessante conscience technico-stylistique.

Souvenons-nous de la séquence du combat de boxe, dans *City Lights*, entre Charlot et un champion comme d'habitude beaucoup plus fort que lui. L'étonnant comique du ballet de Charlot, ses petits pas faits un peu çà et là, symétriques, inutiles, bouleversants et d'un ridicule irrésistible, eh bien là, la caméra était immobile et prenait un quelconque plan général. On ne la sentait pas. Ou souvenons-nous encore d'un des derniers produits du cinéma de poésie classique : *L'Œil du diable*, de Bergman, quand Don Juan et Pablo sortent, après trois siècles, de l'Enfer et revoient le monde : l'apparition du monde — chose si extraordinaire — est filmée par un plan des deux héros sur un fond de campagne un peu sauvage et printanière, un ou deux gros plans très communs et un plan général d'un panorama suédois, à la beauté bouleversante dans sa cristalline et humble insignifiance. La caméra était immobile, elle cadrait ces images de façon absolument normale. On ne la sentait pas.

Le caractère poétique des films classiques n'était donc pas le fait d'un langage spécifiquement poétique.

Cela signifie que ces films n'étaient pas poésie, mais récits. Le cinéma classique a été et est narratif, sa langue est celle de la prose. La poésie y est une poésie intérieure, comme, par exemple, dans les récits de Tchékhov ou de Melville.

La formation d'une « langue de la poésie cinématographique » implique la possibilité de faire, au contraire, des pseudo-récits, écrits dans une langue poétique : la possibilité, en somme, de faire une prose d'art, une série de pages lyriques, dont la subjectivité sera autorisée par le prétexte de la « subjective libre indirecte ». Le véritable protagoniste de ce cinéma est alors le style.

On sent donc la caméra, et pour de bonnes raisons. L'alternance d'objectifs différents, un 25 ou un 300 sur le même visage, le gaspillage du zoom avec ses longs foyers qui se collent aux choses et les dilatent comme des pains trop levés, les contrepoints continuels et fallacieusement livrés au hasard, les reflets dans l'objectif, les vacillants mouvements de la caméra tenue à la main, les travellings exaspérés, les montages faussés pour des raisons d'expression, les raccords irritants, les arrêts interminables sur une même image, tout ce code technique est né presque d'une intolérance aux règles, d'un besoin de liberté insolite et provocante, d'un diversement authentique et plaisant goût de l'anarchie, mais il est devenu tout de suite loi, patrimoine linguistique et prosodique qui concerne en même temps tous les cinémas du monde.

Quelle utilité y a-t-il à avoir identifié et en quelque sorte baptisé cette récente tradition technico-stylistique « cinéma de poésie » ? Une simple utilité terminologique, évidemment, et qui n'a pas de sens si l'on ne procède pas ensuite à un examen comparatif de ce phénomène par rapport à une situation culturelle, sociale et politique plus vaste.

Le cinéma, probablement depuis 1936 — année de la sortie des *Temps modernes* — a toujours été en avance sur la littérature. Ou, tout au moins, il a catalysé avec une opportunité qui le rendit chronologiquement antérieur les raisons socio-politiques profondes qui allaient caractériser un peu plus tard la littérature.

Le néo-réalisme cinématographique (*Roma città aperta*) a préfiguré tout le néo-réalisme littéraire italien de l'après-guerre et d'une partie des années 50 : les films néo-décadents ou néo-formalistes de Fellini ou d'Antonioni ont préfiguré le « revival » néo-avant-gardiste italien et l'extinction du néo-réalisme ; la « nouvelle vague » a anticipé sur « l'école du regard » en en rendant publics avec éclat les premiers symptômes ; le nouveau cinéma de quelques-unes des républiques socialistes est la donnée primordiale et la plus remarquable d'un réveil de l'intérêt dans ces pays pour le formalisme d'origine occidentale, comme motif du XXe siècle interrompu, etc.

Dans un cadre général, cette formation d'une tradition d'une « langue de la poésie au cinéma » se présente comme l'espoir d'une reprise générale et forte du formalisme en tant que production moyenne et typique du développement culturel du néo-capitalisme. (Naturellement, reste la réserve, due à mon moralisme de marxiste, d'une éventuelle alternative : c'est-à-dire d'un renouvellement de ce mandat de l'écrivain qui pour le moment se présente comme déchu.)

Effectivement, pour conclure :

1) La tradition technico-stylistique d'un cinéma de poésie naît dans le climat des recherches néo-formalistes, correspondant à l'inspiration linguistique et stylistique redevenue d'actualité dans la production littéraire.

2) L'usage de la « subjective libre indirecte » dans le cinéma de poésie n'est qu'un prétexte qui permet de parler indirectement — à travers un quelconque alibi narratif — à la première personne : donc le langage utilisé pour les monologues intérieurs des personnages-prétextes est le langage d'une « première personne » qui voit le monde selon une inspiration essentiellement irrationnelle et qui, pour s'exprimer, doit donc avoir recours aux plus éclatants moyens d'expression de la « langue de la poésie ».

3) Les personnages-prétextes ne peuvent qu'être choisis dans le cercle culturel même de l'auteur : analogues, donc, à lui, par la culture, la langue et la psychologie : des « fleurs exquises de la bourgeoisie ». S'il arrive qu'ils appartiennent à un autre monde social, ils sont toujours édulcorés et assimilés à travers les catégories de l'anomalie, de la névrose ou de l'hypersensibilité. La bourgeoisie, en somme, même au cinéma, s'identifie d'elle-même de nouveau à l'humanité entière, en un interclassicisme irrationnel.

Tout cela appartient au mouvement général de récupération, par la culture bourgeoise, du terrain perdu dans la bataille avec le marxisme et son éventuelle révolution. Et cela s'inscrit dans ce mouvement en quelque sorte grandiose de l'évolution — anthropologique dirons-nous — de la bourgeoisie, selon les lignes d'une « révolution interne » du capitalisme, c'est-à-dire d'un néo-capitalisme, qui met en discussion et modifie ses propres structures et qui, dans le cas qui nous occupe, réattribue aux poètes une fonction pseudo-humaniste : le mythe et la conscience technique de la forme. — P.P. PASOLINI.

(Ce texte, prononcé par Pier Paolo Pasolini en juin 1965, au premier Festival du Nouveau Cinéma à Pesaro, est complété par l'entretien paru dans notre n° 169. Traduit de l'italien par Marianne di Vettimo et Jacques Bontemps.)

« Les grands poèmes cinématographiques n'étaient pas filmés selon la loi de la « langue du cinéma de poésie » : « Le Septième Sceau », d'Ingmar Bergman. « La caméra était immobile et prenait un quelconque plan général. On ne la sentait pas » : « City Lights », de Charles Chaplin.

1

2



3

le cahier critique

1 WILLIAM WYLER :
The Collector,
Samantha Eggar, Terence Stamp.

2 SAMUEL FULLER :
Shock Corridor,
Chuck Roberson, Peter Breck.

3 CLAUDE CHABROL :
Marie-Chantal contre le Dr Kah,
Marie Laforêt, Stéphane Audran, Akim Tamiroff.

Trois masques pour un visage de l'oubli

SHOCK CORRIDOR (SHOCK CORRIDOR). Film américain de SAMUEL FULLER. *Scénario* : Samuel Fuller. *Images* : Stanley Cortez. *Musique* : Paul Dunlap. *Décors* : Eugène Lourie. *Montage* : Jerome Thoms. *Interprétation* : Peter Breck (Johnny), Constance Towers (Cathy), Gene Evans (Boden), James Best (Stuart), Hari Rhodes, (Trent), Larry Tucker (Pagliacci), William Zuckert (Swanee), Philip Ahn (Dr. Fong), John Mathews (Dr. Cristo), Chuck Roberson (Wilkes), Meyle Morrow, John Craig, Frankie Gerstle. *Production* : Samuel Fuller-Allied Artist, 1963. *Distribution* : Mac-Mahon.

Le premier masque est celui de la *thèse*. *Shock Corridor* serait ce qu'avec une nuance plus ou moins restrictive l'on nomme « film à thèse ». Thèse il y a, et simpliste. Disons que, comme dans *tous* les autres films de Sam Fuller, elle n'est d'aucun intérêt — quelque importance que Fuller lui-même y attache. Si nous aimons *Pick-Up On South Street, House of Bamboo, Steel Helmet* ou *Underworld U.S.A.*, ce n'est pas que les « thèses » y manquent, ni qu'elles y brillent, loin de là. Comme d'autres ont besoin de la convention d'une intrigue pour la trahir ou du masque d'un récit pour l'abattre, il faut à Fuller adhérer à une quelconque thèse pour se libérer de la convention et abolir toute dépendance. Il enseigne afin d'inventer. Ce n'est pas l'anticommunisme qui fait la beauté de *Pick-Up*, c'est *Pick-Up* qui fait la beauté de l'anticommunisme. *Shock Corridor* n'est pas un film sur la folie, mais le lieu où se réfugie la folie du cinéma lui-même. Le film est l'antithèse exacte de son « message ».

Cela pourtant n'a pas empêché les critiques qui ont pris *Shock Corridor* en considération de s'en tenir tous à ce message, renchérissant sur lui, ou n'envisageant le film que comme, heureuse ou pas, son illustration pure et simple. Critique de la société américaine, l'asile comme port d'un peuple qui préfère la poursuite d'une réussite fallacieuse à l'éternelle vérité du bonheur humble, il n'y a pas là de quoi s'exciter tant, ce n'est que bon pain de sermon, mais il faut bien, à voir leurs résonances, croire que ces platitudes sont dotées d'un paradoxal pouvoir de choc. Peut-être est-il le fait des trois exemples que systématiquement le film assène : le soldat passé aux rouges et qui se retrouve dans une vieille peau de général sudiste, l'étudiant noir qui s'intègre à ses persécuteurs, le savant atomiste réchappé de la bombe et qui retombe lourdement dans les eaux de l'enfance. Le schématisme de ces cas extrêmes, articulés selon le même principe de renversement radical, explique leur efficacité de démonstration, mais les y limite. La thèse entière réside en eux, plus qu'elle ne s'appuie sur eux, au point que le reste du film semble n'être que le prétexte et la préparation de ces trois moments cardinaux, leur emballage en quelque sorte superflu.

Mais ces trois moments forts sont construits et amenés de la même façon, ils surviennent et se déroulent avec une conformité qui s'apparente à quelque rituel, comme s'ils étaient en même temps que trois démonstrations d'une même et schématique folie les trois étapes, les trois paliers identiques, successifs et progressifs d'une initiation non plus à la logique étroite de la folie mais à son plein mystère : le héros de l'aventure est à la fois le néophyte qui pénètre dans le temple de la folie pour en sonder l'abîme et le détective qui veut élucider une énigme.

Le second masque derrière lequel se joue *Shock Corridor* est celui de *l'enquête*. A l'articulation didactique du film autour des trois exemples de la folie s'ajoute la construction traditionnelle du film policier à suspense. Un meurtre fut commis, la police fut impuissante, un esprit fort reprend l'enquête à zéro, va dans la demeure du crime, comme ces téméraires qui défient les fantômes ou les vampires dans les châteaux la nuit, procède à des interrogatoires, observe toutes choses, ment et provoque des aveux, échappe à divers dangers, se bat, et, pour finir, démasque l'assassin et fait triompher la vérité. On retrouve dans cette *série* les constantes du film d'aventures et le dessin de quelques-uns des films précédents de Fuller. S'il n'a pas celui de la thèse, Fuller a le génie du récit, et le discours, en se liant au fil mouvant et serré d'une intrigue et à ses caractères stylistiques traditionnels, tire parti, comme par transfert, des qualités d'efficacité, de cohésion, de vraisemblance et d'étonnement propres à ce génie. La force de choc et de conviction d'une thèse pourtant pauvre en elle-même est alors tout simplement celle de la tradition américaine du cinéma de récit, de sa vigueur et de sa rigueur. Ce n'est pas la thèse qui enrichit l'enquête : c'est le cinéma qui prête à la folie sa logique. Il lui prête aussi sa propre folie.

Le déroulement de l'enquête coïncide, étape par étape, avec le surgissement de la folie chez l'enquêteur. La démarche de la logique épouse la marche du délire. Chaque témoin interrogé répond d'abord en déraisonnant, puis, par la patiente *connivence*, de moins en moins feinte, de l'enquêteur, approche de la lumière et renonce à l'oubli. Et, au moment de recouvrer la lucidité d'une seconde, par deux fois l'esprit vacille et de nouveau s'éteint. Double échec dû à l'insistance malhabile de l'enquêteur, et signalant à la fois l'insuffisante préparation du néophyte et son aspiration déjà maniaque à la révélation, dans le moment où il est entre deux eaux, coupé en même temps d'une communication rationnelle et d'une communication irrationnelle. La troisième fois est la bonne, le savant innocent livre au terme d'un effort de communion de mot de l'initiation, et, comme la légende dit qu'à Eleusis de grands cris marquaient la révélation du mystère, celui qui le reçoit est au moment même gagné par le délire, sa raison ne se reconnaît pas dans le portrait que vient de faire de lui l'oracle interrogé, mais la folie y reconnaît son visage et la crise éclate.

Mais elle éclate comme l'aboutissement logique, même si paroxystique, de la démarche entière de l'enquête : le nouveau possédé par la folie, possédant une vérité sortie de la bouche d'un fou, s'acharne à en obtenir la preuve de la bouche du présumé coupable et prétendu normal. Bien ambiguë preuve, puisqu'elle doit être la preuve de la raison de l'enquêteur et qu'elle confirme sa folie, puisqu'elle doit faire tomber le masque de fou pris par le simulateur et révéler la vérité de son jeu par sa victoire, et qu'elle abat le masque de ce qui simulait encore la raison, révélant et la vérité de la folie et sa victoire. Cette ambiguïté est celle du cauchemar.

Le troisième et ultime masque du film est celui du rêve. L'ordre du récit passe à l'ordre du rêve. Le point de vue lucide et descriptif du film (et de l'observateur-enquêteur lui-même) interfère avec les visions, les hallucinations, les projections du délire onirique. Au cinéma objectif se mêle et répond un cinéma subjectif. La tradition d'un classicisme narratif et dramatique est affrontée à la tradition d'un symbolisme plastique et émotionnel. De rigoureux plans s'agrémentent de petites poupées qui nagent sur l'écran, le temps d'un champ-contrechamp et le décor subit une *transformation à vue*, le regard du héros évolue ou s'involue, la caméra, selon les leçons admirables du cinéma américain, rend les états d'âme par les cadrages ou les mouvements des personnages, l'intérieur par l'extérieur seul, et, aussi bien, reniant ces leçons le plan suivant, l'extérieur par l'intérieur, le décor même de l'esprit, le flux des sensations par le flot des images. Ce qu'on a appelé le « cinéma pur » part à la recherche de sa vérité et découvre non sans trouble les vertiges du « cinéma impur ». La folie et sa description se confondent dans le même oubli ou la même exacerbation des normes.

Comme si l'aventure du journaliste était tout entière rêvée par lui, imaginée avec le plus saisissant réalisme et le plus saisissant onirisme. Or, nous sommes les témoins de ce rêve, d'autant plus sensibles à l'onirisme que le réalisme en est garant, d'autant plus dérangés par ce réalisme qu'il prend les armes secrètes de l'imaginaire. Toute thèse oubliée, il n'en reste que le choc redoublé par l'enchère du réel et du rêve, par leur complicité et la commutation de leurs traits.

Le véritable visage de *Shock Corridor* apparaît violemment contrasté, partagé entre les deux natures du cinéma, soumission aux lois de l'utilité ou de la nécessité, et invention poétique, observation et métaphore, description d'une hallucination et restitution de ses sensations. La folie n'est pas sur l'image seulement, elle est au profond de l'image, porteuse d'ima-

ges et portée par elles. La folie des hommes s'efface devant la folie du cinéma. C'est la beauté aberrante d'un cinéma hétérogène, ce sont les splendeurs jamais vues du cinéma total, la fête de ses langages. Le cinéma en est à ce moment de tout art où le pari devient enjeu, où l'objet de l'œuvre devient de faire le tour d'horizon de l'art. *Shock Corridor* est ce singulier défi du cinéma à lui-même, gonfler les courants contraires jusqu'à l'unisson du débordement, chercher non seulement l'alliage contre raison de ses natures antagonistes, mais donner la preuve par la beauté que cet inceste est consommé.

Jean-Louis COMOLLI.

La prisonnière

THE COLLECTOR (L'OBSEDE). Film américain en couleur de WILLIAM WYLER. *Scénario :* Stanley Mann, John Kohn d'après le roman de John Fowles. *Images :* Robert L. Surtees, Robert Krasker. *Musique :* Maurice Jarre. *Décors :* Frank Tuttle. *Montage :* Robert Swink. *Interprétation :* Terence Stamp (Freddie Clegg), Samantha Eggar (Miranda Grey), Maurice Dallimore (le voisin), Mona Washbourne (tante Annie). *Production :* Jud Kinberg et John Kohn, 1964. *Distribution :* Columbia.

« Elles étaient devenues pour moi, obéissantes à mes caprices, de simples jeunes filles en fleurs, desquelles je n'étais pas médiocrement fier d'avoir cueilli, dérobé à tous, la plus belle rose. »

Il ne serait guère utile d'entreprendre aujourd'hui une analyse de *The Collector,* assurément l'un des meilleurs films de William Wyler, pour la simple raison que cette analyse a déjà été faite, et magistralement, en 1948. En effet, l'économie des moyens, la construction par séquences et *de* la séquence, la sacrification totale au psychologique réduit au seul conflit dramatique, le style sans style, le rôle primordial des regards, la clarté au service d'une efficacité qui s'accordait quelques flâneries autour de la robe rouge de *l'Insoumise* (robe à laquelle s'est substitué un pull orangé) sont des caractéristiques que nous retrouvons toutes dans le dernier Wyler et qui furent étudiées par André Bazin dans « William Wyler ou le Janséniste de la mise en scène » (in « Qu'est-ce que le cinéma ? » tome I). Ces caractéristiques étaient à l'époque des vertus. L'avènement d'un style cinématographique nouveau séduisit à juste titre tous ceux qui témoignaient de quelque intelligence dans le domaine du cinéma. Mais, depuis longtemps déjà, ce qui a pu sembler nouveau est devenu anachronique. L'importance de Wyler n'est plus. Or, voilà qu'à notre grande surprise il parvient encore à nous séduire étonnamment. Quelles raisons peut-on voir à cela ?

Le bénéfice tiré d'un sujet admirable au point d'être immanquable par un homme de métier (mais est-ce certain ?), la présence d'acteurs excellents au point de parvenir à eux seuls à donner un intérêt à n'importe quelle intrigue (mais qu'en sait-on ?) ? Voilà qui, de toute manière, ne suffirait pas à assurer l'impression de cohésion que l'on garde du film à condition toutefois d'en avoir au préalable accepté le principe : une construction théâtrale où les moindres rebondissements seront parfaitement prévisibles ; mais il ne sert à rien de dire qu'un tel sujet eut été mieux traité par un cinéaste de génie, d'abord parce que ce serait vrai de tous les sujets et ensuite parce qu'il vaut mieux se demander pourquoi ce sujet-là traité par Wyler nous vaut un beau film qui semble l'avoir étroitement concerné.

Non qu'il aille soudain jusqu'à se livrer à des épanchements auxquels il ne nous a guère habitués. Bien au contraire, son ton d'illustrateur soigneux et distant est plus accentué que jamais. Mais comme le précisait Moullet au numéro 168, la fameuse glaciation wylerienne se trouve être ici en situation, justifiée par le sujet. Il y a plus. Le fignolage de l'auteur confiant à la manie recoupe l'itinéraire du héros. Peut-être est-il aussi dément de procéder à la manière de Wyler quand d'autres frayent le chemin d'un « cinéma de poésie » que de séquestrer une étudiante londonienne. Tandis que le héros a installé la cave de ses rêves pour y emprisonner Miranda, Wyler forge autour de Samantha les barreaux d'une tout autre prison : un scénario et une mise en place désuets et inflexibles. *Une* manière d'aborder le sujet est ainsi proposée. Elle est des plus captivantes, sinon des plus fructueuses, et donne au film une saveur bien particulière. L'entreprise du héros est menée de main de maître, sans la moindre défaillance (n'était le coup de bêche que sa « compagne » lui assène en un moment où Wyler semble desserrer son étreinte. Le film y trouve un de ses sommets), parfaitement dominée, mais ce qui toutefois mobilise son attention ce sont des bricoles telles que la préparation d'un repas, le confort de sa prisonnière, l'aménagement d'un décor, etc. Ils tranchent avec la singularité d'une aventure vécue avec flegme. Or, ce n'est pas un des moindres charmes de ce film conçu comme une grande entreprise entièrement régie par la volonté d'un seul homme que d'être, pour ce qu'il a de meilleur, un film de détails. Qu'entendre par là ? Que l'ensemble n'a de prix qu'en raison de la prééminence de certaines scènes, de repos ou de paroxysme. Il y a celles dont on se serait volontiers passé (le fash-back, le bain de l'héroïne) et celles, intenses et nécessaires : lorsque Terence Stamp bondit sous la pluie ou sautille d'une dalle à l'autre laissant s'exprimer la joie procurée par sa précieuse capture, lorsque Samantha Eggar s'offre enfin à lui, lorsqu'est inondée la scène de violence plus haut citée puis que l'amour semble finalement naître chez la captive à l'agonie sans empêcher pour autant une dernière tentative d'évasion qu'interdit la maladie. La contradiction enrichit les dernières minutes d'une admirable ambiguïté dont le roman de John Fowles ne porte pas trace.

Il est vrai que ces moments apparemment « inspirés » sont peut-être ceux où culminent calcul et dosage. Ce sont aussi ceux où deux acteurs (évidemment anglo-saxons) donnent le meilleur (ce n'est pas peu dire) d'eux-mêmes et au film des résonances qui sont bien les seules choses que Wyler n'a pu totalement préméditer. Un grand acteur nous livre le carnet de route d'une exploration ses confins à laquelle nous nous refusons (il faudra revenir sur les similitudes profondes et les différences des quelques films récents qui parlent de la déraison). Ce qui nous est ici représenté — et il est en ce sens convenable que cela se présente comme une pièce à deux personnages — est la substance qui gît peut-être au plus profond de tout amour. Du moins en est-ce la métaphore quand le film accède — lors des instants que nous avons dits — à la dimension poétique. C'est aussi (et ces deux aspects sont étroitement liés) à prendre le *cas* lui-même en considération, l'incarnation d'un rêve dément à tous commun. Il est étrange alors, mais cela accroît en un sens notre plaisir, que Wyler veuille s'exclure d'une telle communauté. Ainsi nous livre-t-il à défaut de chef-d'oeuvre une œuvre extrêmement révélatrice c'est-à-dire qui n'a d'authentique que le refus même de sincérité totale.

La profession de foi de conservatisme esthétique à laquelle se livre le héros est contresignée par l'auteur (plus que la scène elle-même, c'est le film qui en témoigne). C'est le seul moment où Stamp se fait le porte-parole de Wyler, le seul moment chaleureux pour cette raison. J'y vois la « faute » minime que commettent les criminels, le détail interdisant au crime d'être parfait. Par le biais de cette confession effectuée en un moment où le recul eut mieux valu (quand le recul préside au reste du film, et que l'adhésion eut été préférable) l'auteur livre son vrai visage et se confirme l'hypothèse de l'étroite proximité camouflée tout au long de l'œuvre entre le héros et son créateur. Sans doute est-ce ce qui nous vaut ce film étrange car habile comme un Clément et pourtant émouvant et beau. Il y a là une contradiction qui se fait jour à la faveur de certains instants conflictuels où les accrocs d'une œuvre en un sens parfaite indiquent la sous-jacence d'une authenticité soigneusement dissimulée sous la perfection de la contrefaçon. Ainsi arrive-t-il aux sculptures de se laisser deviner sous le voile qui les dérobe au regard.

« La vie de ces jolies filles — comme, à cause de mes longues périodes de réclusion, j'en recontrais si rarement — me paraissait, ainsi qu'à tous ceux chez qui la facilité des réalisations n'a pas amorti la puissance de concevoir, quelque chose d'aussi différent de ce que je connaissais, d'aussi désirable, que les villes les plus merveilleuses que promet le voyage. »

Aux toutes dernières images moins proustiennes qu'hitchcockiennes passe l'infirmière. Le voyage recommence. Et recommence l'aventure du film, de la jeune fille en fleur à la putréfaction de la plante.

« En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un

après l'autre, ces différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu depuis le jour où j'avais fait sa connaissance. Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange, et qui cependant m'appartenait davantage. Son moi ne s'échappait pas à tous moments comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard. Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était au dehors ; elle s'était réfugiée, enclose, résumée dans son corps. En le tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger souffle. (...) Alors, sentant que son sommeil était dans son plein, que je ne me heurterais pas à des écueils de conscience recouverts maintenant par la pleine mer du sommeil profond, délibérément je sautais sur le lit, je me couchais au long d'elle, je prenais sa taille d'un de mes bras, je posais mes lèvres sur sa joue et sur son cœur, puis, sur toutes les parties de son corps, ma seule main restée libre et qui était soulevée aussi, comme les perles, par la respiration de la dormeuse ; moi-même, j'étais déplacé légèrement par son mouvement régulier : je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine. »

Que l'évocation n'abuse pas. La présence de Samantha Eggar ne suffit pas à la légitimer. Ni le fait que Wyler ait sur Clément l'avantage de ne faire qu'évoquer ce que celui-ci va illustrer (nous nous réjouissons déjà de sa *Recherche du temps perdu*). L'appartenance à l' « élevage aventureux » qui seule y parviendrait n'est pas l'affaire d'une telle supériorité. Elle est d'un autre *ordre*. — Jacques BONTEMPS.

Marie couvre-toi !

MARIE CHANTAL CONTRE LE Dr. KAH. Film français en couleur de CLAUDE CHABROL. *Scénario :* Claude Chabrol, Christian Yve, Daniel Boulanger, d'après le personnage de Jacques Chazot. *Images :* Jean Rabier. *Musique :* Pierre Jansen. *Montage :* Jacques Gaillard. *Interprétation :* Marie Laforêt (Marie Chantal), Francisco Rabal (Paco Castillo), Serge Reggiani (Ivanov), Charles Denner (Johnson), Akim Tamiroff (Dr. Kah), Pierre Moro (Hubert), Roger Hanin (Bruno Kerrien), Stéphane Audran (Olga). *Production :* Rome Paris Films - de Beauregard - Dia (Madrid) - Mega (Rome) - Maghreb Uni Films, 1965. *Distribution :* S.N.C.

Les films de Chabrol se situent toujours de l'autre côté du miroir. A l'envers des choses. De la Creuse au Concert Pacra, c'est le passage forcé de la réalité qui s'effectue sous nos yeux. Démarche ininterrompue du mensonge (attitudes) à la vérité (actes) que semble annuler *Marie-Chantal contre le Docteur Kah*. Plus qu'à Hitchcock, le malentendu renvoie à Hawks, à deux de ses comédies des années cinquante. Enfermant dans un même moule l'histoire et sa critique, *Les Bonnes Femmes* procède de l'esprit de *I Was a Male War Bride*. Les distances abolies, les frontières déséquilibrées traduisent mal (si l'on s'en tient à l'avis de la grande partie du public) la démarche de l'auteur. Les clefs n'ouvrent plus les portes pour lesquelles apparemment elles avaient été faites. Les conventions ne sont là que pour mieux tromper. Et les singes de Vincennes n'opèrent pas le renversement moral. *Marie-Chantal*, tel *Monkey Business*, fait d'un seul trait sur la supercherie, est une fable qui, passant outre les chausse-trappes dissimulées aux quatre coins du cadre, dit clairement ce que laissait entendre l'autre : double est l'homme, unique est le double. Ainsi ce qu'Hitchcock (car, n'est-ce pas, tout nous invite à y revenir) n'a jamais osé, Chabrol, l'exégète, le réalise : le *bon* Dr Lambaré et le *méchant* Dr Kah ne font qu'un. Les deux branches conduisent au même arbre, Stevenson précède Aragon lequel suit Cocteau. Or *Marie-Chantal* est une comédie. Molière, raillant les médecins, nous parait aujourd'hui témoin sarcastique d'une science alors en pleine gestation, mal dégagée de ses origines idéalistes. Nul ne fait cependant reproche au contemporain des chirurgiens d'avoir sur l'objet de sa comédie une idée contestable dans son devenir. C'est que l'auteur mit d'abord à jour les structures de la matière décrite avant de les dissimuler (et non de les gommer) sous les artifices de la comédie. Pour ne plus lire Poquelin ou ne plus le méditer, Clouzot commit l'erreur de filmer l'univers des services secrets, le cul entre deux chaises. Comment l'éviter ? En jouant soit la carte du documentaire (mais est-il possible sur ce sujet ?), soit celle de la comédie. C'est-à-dire faire rire (Chabrol) d'un mythe, celui qu'exerce l'espion sur le public. La position inconfortable décrite précédemment n'est plus dès lors celle du cinéaste mais celle du spectateur. Les espions chabroliens rêvent d'agir Marie-Chantal, de l'abuser, de la détruire. Utopie. La nôtre. Leur insuccès ne déplace-t-il pas en effet le rire ? Ne sommes-nous pas *eux ?* Nous qui croyons, qui supposons notre intelligence (et notre bon goût) dépasser les moues de Marie-Chantal. Or, tels les comploteurs bernés, nous n'avons pas pris le départ. Seule, l'ingénue que nous moquions a changé de peau. Que cet attrape-nigauds, au sens littéral de l'expression, paraisse sans grand intérêt et, de plus, indigne de l'auteur Chabrol, nous remet en mémoire une autre équivoque entretenue par l'œuvre d'Alfred Hitchcock. Allons donc, disait-on, un monsieur qui met en scène des crimes n'est qu'un amuseur. De qualité, c'est entendu. Mais rien de plus ! Patiemment, dans le temps, violemment, dans l'espace, Chabrol, critique, se chargea de la croisade. L'a-t-il gagnée ? Probablement... Voyons... L'esprit d'incertitude marquera notre siècle occidental. Les tours de Babel dont parlait Renoir s'écroulent. Un cinéma s'attache à la décomposition des diverses croyances. D'une manière instinctive : Bertolucci, Godard, Penn, Skolimowski, Straub. Plus loin, mais également en prise directe sur leur milieu : Bergman, Brooks, Chabrol. Après les généralités, le particulier.

Tout *Marie-Chantal* repose sur l'invraisemblance. On citera *Lifeboat*, *North by Northwest*. A tort. La logique chabrolienne est unique car elle pousse jusqu'à la démence la non fixation des êtres. Ainsi Ivanov, dirigé par son fils, faux Russe, lui qui s'écrie « Mamma mia... ! » ; ainsi Johnson, faux major des Indes, faux attaché d'ambassade américain. Chabrol est tout entier dans ces deux personnages. On l'imagine, méditant son coup : puisque nous avons affaire à un carré qui est un rectangle, pourquoi ne pas fausser les règles et dessiner un cercle ? Sans distance, le film file, chute, rebondit. Le choc est ailleurs. A la manière dont la mort de Kerrien se visualise, dont Stéphane Audran déshabille Marie Laforêt. A la manière des terroristes en liberté provisoire. Gérard GUEGAN.

Bandes d'actualité

A quelques semaines d'intervalle nous a été donné de voir deux films saisissants par leurs ressemblances. Deux films d'inégale valeur sans doute, mais tous deux « réussis », astucieux et inquiétants à bien des égards. Il s'agit de *Marie-Chantal contre le Dr Kah* et de *L'Homme d'Istambul* qui proposent tout à la fois le film d'espionnage commercial et sa parodie. Celle tout au moins de ce genre tel que les séries James Bond le détériorent en le perpétuant.

Premier temps : deux intrigues des plus classiques donnent lieu à un développement promptement mené avec une efficacité que nous n'avions jamais connue en Europe. Second temps : ces intrigues sont truffées, tant au niveau du scénario qu'à ceux du dialogue et de la réalisation, d'un grand nombre de plaisanteries insérées avec une habileté telle que certains ne décèlent que les plus énormes tandis que d'autres saisissent jusqu'aux plus dissimulées, telle enfin que tous quittent la salle avec la satisfaisante impression d'être de ceux à qui « on ne le fait pas », de ceux à qui l'on clignait de l'œil. Une distance, celle de la parodie, est ainsi prise par rapport au genre, mais elle varie, selon le spectateur, du recul infime au recul immense qui peut aller jusqu'à rejoindre celui du cinéaste. Troisième temps : le récit d'espionnage s'est mué en fable. Celle-ci s'adresse au demi-habile pascalien. Peut-être n'est-ce pas l'affaire de ce qui « par ailleurs » est un art de se soucier de lui ou de qui que ce soit.

Que lui conte donc cette fable ? L'his-

toire d'une culmination perverse du cartésianisme en une maîtrise et possession de la nature à des fins maléfiques, très provisoirement contrariée par les soins d'une héroïne, d'un héros. Une organisation secrète est sur le point de parvenir — le héros est là qui *déjoue* comme en se jouant — à opérer la mainmise sur l'arme la plus efficace qui soit aujourd'hui : le savant.

Elle veut s'assurer le pouvoir absolu au moyen d'un produit quelconque propre à réaliser la destruction universelle. Cette organisation est en fait le fruit des conceptions géniales et démentes d'un *seul* homme. Méfiance. Aux tout derniers plans, malgré le démantèlement de l'organisation, la menace persiste. Pernicieuse, elle ne fait que s'atténuer : Olga, la maléfique, lit devant Marie-Chantal dans l'avion final ; quelques balles inexplicables criblent le compartiment de *l'Homme d'Istambul*. Tout cela devrait être lourd, maladroit, ennuyeux et stupide, auquel cas nous ne prendrions pas même la peine d'en parler (cf. James Bond) et laisserions ce soin à un Edgar Morin, mais, nous l'avons dit, c'est alerte, habile, drôle et loin d'être idiot. Sans doute est-ce pourquoi ces films laissent un sentiment mêlé où la tristesse l'emporte finalement sur l'euphorie.

Une telle euphorie, tout film de Claude Chabrol la provoque. A plus forte raison devait-on l'attendre de *Marie-Chantal* puisque le genre choisi permettait à l'auteur de donner libre cours à sa fantaisie. Chabrol, on le sait, est un admirable auteur de farces (courrez à *La Muette* lorsque *Paris* est *vu par* lui) et ce n'est pas là un genre mineur. Mais ce que j'appellerai la « fausse parodie » en est un. *Marie-Chantal* est une réussite dans un genre mort-né. Chabrol a beau en tirer le meilleur, cela ne saurait le mener loin puisque l'on retombe nécessairement et malgré qu'on en ait dans le genre parodié.

Entreprise suicidaire donc. Aussi, le film est-il d'une modération décevante. C'est assez joyeux, mais on pouvait attendre quelque chose de réellement fou, d'une drôlerie gigantesque. A cet égard *Le Tigre* était plus audacieux. Cela dit, on rit souvent et ce, encore une fois, à plusieurs niveaux. Depuis le plaisir le plus fin et authentiquement chabrolien d'entendre une valse viennoise sur une poursuite dans les souks jusqu'à celui beaucoup moins recherché d'assister à une séquence de travestis en passant par le pur plaisir cinéphilique pris à reconnaître le démarquage hitchcockien, voire langien. *L'Homme d'Istambul* ne pouvait, lui, provoquer aucune déception puisque nous ignorions tout de son auteur. Nous attendions *Furia à Bahia*, la surprise fut agréable. Isasi a choisi de jouer le jeu de la totale complicité réalisateur-spectateur. En ce sens il va véritablement jusqu'où il pouvait aller trop loin car lorsqu'à plusieurs reprises Horst Buchholz se tourne vers la caméra pour nous confier ses impressions ou qu'un arbitraire total met fin aux situations les plus périlleuses, on arrive au point où il s'en faudrait d'un rien pour que l'on se désintéresse complètement d'une intrigue qu'Isasi, par ailleurs, soigne (le film fourmille d'inventions de détails qui en font le charme). Les grands films policiers jouent franc jeu avec le spectateur, ils lui révèlent les cartes que le héros a en mains (*Marie-Chantal* reste fidèle à ce procédé, à preuve : le gros plan de la panthère lorsque les yeux ont été retirés), les mauvais dupent le spectateur et celui-ci n'y voit rien, Isasi le dupe mais il le lui dit, il le lui crie !

Le meilleur de *Marie-Chantal*, c'est, contre toute attente, Marie-Chantal. Elle a « d'excellents amis à Match » et l'air anxieux lorsque nous la rencontrons au wagon restaurant. Peut-être a-t-elle oublié son Librium à la Belle Ferronière où elle avait assisté à la rencontre de trois de ses amants. Peut-être est-elle arrivée en retard à la gare de Lyon, elle avait pourtant quitté le Flore un quart d'heure avant le départ du train. Sans doute son Austin Cooper lui aura joué quelque tour pendable, elle qui avait déjà donné des signes de défaillance la veille en sortant de chez Castel. Non elle n'est pas snob, elle est « complètement folle ». Inconsciente à force de lucidité. Diaboliquement habile à force de maladresse. Insouciante à force de soucis, sincère et simulatrice, rêveuse et réaliste. Elle raconte à Kah des histoires roses, lui parle des petits oiseaux mais n'en croit pas un mot, quoique...

Il y a là un type de femme. Inintéressant parce que superficielle ? Attachant, car la superficialité est son arme la plus sûre. Effrayée, elle se veut désinvolte ; objet de luxe, elle tient plus que tout (à l'instar de Nana) aux nuances qui distinguent le prêt du don. Bien plus au bout du compte que la seule vérité psychologique : l'entourage du docteur Kah élargi aux dimensions d'un monde qui détermine des séries de filles (comme on parle de voitures fabriquées *en séries*) sur les nerfs portant l'empreinte de la société et faisant ainsi, seulement ainsi, partie d'un monde.

Futiles donc, mais avec gravité. Chabrol transplante le personnage dans un milieu complètement différent de son milieu d'origine mais qui en conserve néanmoins une part essentielle, une structure.

Les rencontres improbables que Marie-Chantal fait en Suisse ou au Maroc font signe vers celles qu'elle ne cesse de faire entre les Champs-Elysées, Saint-Germain et Saint-Tropez. Elle n'y rencontre certes pas des espions d'opérettes mais sa *manière* de duper son monde, de se complaire dans des situations apparemment inextricables, de vivre constamment un déséquilibre périlleux et néanmoins rarement sanctionné par la chute, cette manière reste, elle, fondamentalement la même. Marie Laforêt prête à ce personnage son visage exsangue étonnamment mobile et son allure énigmatique. Chacune de ses réactions nous mène en un parcours tout chabrolien un peu au-delà du psychologique. Le type (et que l'on n'entende ici aucun schématisme dans l'expression) apparaît d'autant mieux qu'est radical le dépaysement. Chabrol caricature et transpose. Il isole des éléments et procède à des réactions. Il conjugue perpétuellement proximité et éloignement dans l'observation. Et d'un geste, d'une intonation du *seul* personnage *incarné* le film tient sa richesse tandis que Buchholz, excellente marionnette à l'effigie de l'Homme d'Istambul ne renvoie à rien d'autre qu'au mythe James Bond perpétué dans la démystification même. C'est ce portrait de femme dont nous aimons la facture autant que le modèle qui témoigne fortement sur l'époque des technocrates où les gamins tiennent les commandes de l'univers et où il arrive aux films de devenir une pièce dans un dossier qu'ils se proposaient de constituer.

C'est là que réside donc l'intérêt du film et non en ce que le bien et le mal y ont même visage, en ce que menace l'anéantissement universel ou que Marie-Chantal passe « de l'autre côté du miroir » tandis que l'image bascule ironiquement, car nous avons alors l'impression de relire dans un vieux numéro des *Cahiers* la critique d'un film policier de série B. Il était d'ailleurs très bien ledit policier et raisonnable la critique qui n'avait pas tort de lui faire dire un peu plus qu'il n'avait à dire. Mais c'est une entreprise quasiment vouée à l'échec que de refaire aujourd'hui ce petit policier (cf. Sautet) et c'en est une d'emblée fort limitée que d'en faire la parodie en en livrant en même temps la critique. Le « regard d'or du début » n'est plus nôtre. Avec lui se sont évanouies l'innocence et la naïveté des pionniers. Il nous faut assumer aujourd'hui la « sombre patience de la fin » dont parlait Trakl. Pourquoi le faire avec désenchantement ? L'étincelle originelle ne cesse de luire en cette lumière tamisée qui éclaire non pas la phase finale du cinéma mais bien sa phase proprement initiale que les véritables devanciers instaurent autour de nous à leur manière qui ne peut plus être celle d'Hitchcock même s'ils sont (Resnais, Truffaut...) de la même lignée.

« La Vie de Timon d'Athènes » prévient le spectateur de *Marie-Chantal*.

Le poète : *Je ne vous ai pas vu depuis longtemps : comment va le monde ?*

Le peintre : *Il s'use, monsieur, à mesure qu'il grandit.*

Le poète : *Oui, c'est bien connu. / Mais n'y a-t-il point quelque cas singulier ? Quelque prodige. / Sans égal dans le flot des mémoires ? Regardez !* (...)

Le joaillier : *J'ai sur moi un bijou.*

D'une telle « usure », Godard, Bellocchio et d'autres savent quelque chose. Mais elle resplendit dans *Pierrot le fou*, *I pugni in tasca* ou *La Muette*. Ces films sont les « bijoux » plus ou moins précieux qui la reflètent, l'amère constatation qui la surmonte. Il ne suffit pas d'avouer que les rubis que l'on propose sont de matière plastique, fabriqués en série, fidèles en cela aux canons de leur époque, de *notre* époque, pour qu'ils se chargent d'un contenu véritablement corrosif. C'est trop facilement se mettre au niveau de ce que l'on a dessein de railler, c'est donc s'en accommoder et finalement en jouer le jeu. — Jacques BONTEMPS.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 1er au 28 septembre 1965

6 films français

Corrida pour un espion, film de Maurice Labro, avec Ray Danton, Pascale Petit, Roger Hanin, Charles Régnier, Horst Frank. — L'espionnage dans les eaux ibériques illustrant une des phases de l'antagonisme américano-russe, bientôt dépassée au cinéma, seul un imperceptible humour nous affranchit de l'ennui. — J.-C. B.

L'Or du duc, film de Jacques Baratier, avec Claude Rich, Monique Tarbès, Dorothée Blank, Pierre Brasseur, R.-J. Chauffard, Annie Cordy, Danielle Darrieux. — Fantaisie mélancolique dans la tradition de l'humour en demi-teintes, de René Clair à Pierre Prévert. Pas de vulgarité, sans doute, mais pas de délire non plus, tout juste une application qui distille, au fil des plans, une tristesse de plus en plus irrémédiable, puis un ennui pur et simple. Baratier pêche par prudence et timidité, on serait tenté de dire : par excès d'honnêteté ce qui est peu courant, certes, mais inefficace. Des bons sentiments à la guimauve, le pas est tôt franchi, et les allusions aux *Parapluies de Cherbourg* ne suffisent pas à transformer le mièvre en féerique, ni le plomb en or. Selon le principe cher à l'auteur, une cinquantaine de vedettes « invitées » traversent le film, pour le plaisir et pour l'affiche : il y en a pour tous les goûts, d'Annie Cordy à Pierre Kalfon, mais c'est tout de même Martinelli qui est la plus agréable à voir. Elle suffit à donner, l'espace d'un instant, l'illusion de l'élégance, avant que la grisaille ne reprenne ses droits. — J.-A. F.

Pleins feux sur Stanislas, film de Jean-Charles Dudrumet, avec Jean Marais, Nadja Tiller, André Luguet, Nicole Maurey, Jacques Morel, Bernadette Lafont, Bernard Lajarrige, Edmond Tamiz, Clément Harrari, Marcelle Arnold. — Histoire d'espionnage. Un agent de renseignements dans la force de l'âge et au sommet de sa carrière s'aperçoit que le temps de l'action est passé et que celui de la réflexion doit commencer : il écrit ses mémoires. La jeune rédactrice qui éreinte son livre rencontre l'auteur. Mais l'action a le dernier mot. La fille est enlevée ; l'auteur part à sa recherche, etc. Les espions ne s'amusent plus. Bernadette Lafont, bien qu'ici peu chabrolienne, est le seul agrément du film. — J.-C. B.

Quand passent les faisans, film d'Edouard Molinaro, avec Paul Meurisse, Bernard Blier, Yvonne Clech, Claire Maurier, Jean Lefebvre, Michel Serrault, Daniel Ceccaldi, Véronique Vendell, Sophie Leclair, Robert Dalban. — Souhaitons que les faisans ne repassent plus en se prenant pour des cigognes. Cinéma se faisant et se défaisant, où le spectateur reste le dindon de la farce. — A. T.

La Tête du client, film de Jacques Poitrenaud, avec Michel Serrault, Jean Poiret, Sophie Desmarets, Jean Richard, Francis Blanche, Darry Cowl, Laura Valenzuela, Caroline Cellier, Patrice Laffont, Sebastien Poitrenaud, Maria Granada. — Que ces titres barbares trahissent l'âme affreuse d'un certain cinéma français, faisans, pigeons, corniauds, clients, cloportes maintenant, salles honteuses, aveux payants et plus ou moins grinçants, plus ou moins honteux sous des dehors autocritiques, bien modeste ambition, étrange publicité que se font les films français ! Personnages dénigrés jusqu'à la complète ignominie afin de conserver une (petite) chance de demeurer plus bas que le client, dont on se paie ainsi doublement la tête, comme héros d'abord, et comme spectateur. — J.-L. C.

Le Tonnerre de Dieu, film en scope de Denys de La Patellière, avec Jean Gabin, Michèle Mercier, Robert Hossein, Lilli Palmer, Georges Geret, Louis Arbessier, Nino Vingelli, Paul Frankeur, Daniel Ceccaldi, Emma Danieli. — Gabin, vétérinaire bougon, alcoolique et misanthrope, ramasse tout ce qui traîne, vieux chiens, jeune prostituée ou dialogue de M. Pascal Jardin : apitoiement garanti, déchéance et rédemption comme on n'ose plus, le tout servi par un La Patellière dont il serait trop dire qu'il a renoncé, car on voit mal à quoi. Par ailleurs, la recette paie. — J.-A. F.

11 films américains

The Amorous Adventure of Moll Flanders (*Les Aventures amoureuses de Moll Flanders*), film en scope et couleur de Terence Young, avec Kim Novak, Richard Johnson, Angela Lansbury, Vittorio De Sica, Leo McKern, George Sanders, Lilli Palmer, Peter Butterworth, Hugh Griffith, Daniel Massey, Derren Neslitt, Dandy Nichols, Cecil Parker, Jess Conrad, Judith Furse, Barbara Cooper. — Terence Young reprend le principe de *Tom Jones*, substitue De Foe à Fielding et Kim Novak à Albert Finney, ce qui est plutôt mieux, mais se livre, plus barbouilleur et gâcheur encore que Richardson, à un infâme petit travail de dégradation et de trivialisation de l'un des plus admirables romans de la langue anglaise. L'humour y devient gaudrioles, la gravité pesanteur et les infortunes du vice vertu des producteurs. De ce fatras de sottises, de couleurs viles et de bas procédés surnage seule la perruque blonde de Lilli Palmer. Kim se donne du mal, mais mal. Les autres ou bien cabotinent pour passer le temps (incroyable numéro du couple De Sica-Angela Lansbury, il fallait y penser !), ou dorment tout simplement (Sanders). Et l'érotisme ne sert même pas de diversion à l'ennui qui, seul ici, est profond. A fuir. — J.-A. F.

The Collector (*L'Obsédé*). — Voir compte rendu de Cannes (Moullet), dans notre numéro 168, page 65, et critique dans ce numéro, page 69.

Harlow (*Harlow, la blonde platine*), film en panavision et couleur de Gordon Douglas, avec Carroll Baker, Michael Connors, Raf Vallone, Martin Balsam, Peter Lawford, Red Buttons, Angela Lansbury, Mary Murphy, Hanna Landy, Peter Hansen, Peter Leeds. — Jean Harlow n'est pas la petite Sylvia de l'*Enquête* et les modestes mérites de l'artisan s'émoussent au contact de la légende et de ses implications sociales. Le destin de la malheureuse « blonde platine », qui se confond souvent, visuellement, avec celui de Marilyn, méritait mieux que ce devoir de bon élève. Ce n'est jamais vraiment exécrable, c'est sans saveur ni couleur ni bonheur d'invention. Reste la personnalité touchante de Caroll Baker et l'image finale d'un très pur visage exsangue. — C. O.

The Lively Set (*Pleins Phares*), film en couleur de Jack Arnold, avec James Darren, Pamela Tiffin, Doug McClure, Joanie Sommers, Marilyn Maxwell, Charles Drake, Peter Mann, Carole Wells, Greg Morris, Ross Elliott, Mickey Thompson, Ron Miller, Billy Krause, Frances Robinson. — On aimerait dire du bien du film tant est sympathique et sans prétention l'entreprise. Mais, d'un sujet qui annonce le prochain Hawks, le brave Jack Arnold est loin d'avoir tiré le meilleur. Certaines scènes (notamment la demande en mariage formulée sous une voiture) sont agréables, mais l'ensemble manque de punch. Pour ceux que tenterait cependant ce sujet hughesien, recommandons plutôt *Viva Las Vegas* de Sidney. — P. B.

The Moon Spinners (*La Baie aux émeraudes*), film en couleur de James Neilson, avec Hayley Mills, Eli Wallach, Peter McEnery, Joan Greenwood. — Il faut avoir du goût pour Hayley Mills et les cartes postales (grecques) mal cadrées pour supporter cette mièvre tisane que la conception disneyenne de l'aventure ne saurait rendre digérable. Par ailleurs, l'eastmancolor tirant sur le bleu, la bibliothèque rose est trahie. — A. J.

Once a Thief (*Les Tueurs de San Francisco*), film en scope de Ralph Nelson, avec Alain Delon, Ann-Margret, Van Heflin, Jack Palance, John Davis Chandler, Jeff Corey, Tony Musante, Stève Mitchell, Tommy Locke, Russel Lee, Yuki Shimoda. — Dans les quelques plans émouvants du film, la lumière de Burks est pour beaucoup, qui révèle une nouvelle fois les beautés de San Francisco et Van Heflin est redevable de l'efficacité de certaines scènes. Il semble donc que l'on ne doive à Nelson qu'un travail artisanal où le charme de *Soldier in the Rain* fait singulièrement défaut et l'emploi décevant d'une Ann-Margret que Sidney nous fit connaître sous un meilleur jour. — J. B.

Operation Crossbow (*Opération Crossbow*), film en 70 mm et en couleur de Michael Anderson, avec Sophia Loren, George Peppard, Trevor Howard, John Mills, Richard Johnson, Tom Courtenay, Lilli Palmer, Paul Henreid, Anthony Quayle, Barbara Rutting, Richard Todd, Sylvia Sims, John Fraser, Maurice Denham, Patrick Wymark, Robert Brown. — Mettre à l'actif : le ton du film, aventureuse partie d'échecs, qui se joue, fair play, entre gentlemen ; la minutie de la reconstitution en ce qui concerne les objets (V1, V2) et leurs déplacements ; le très beau décor de l'usine souterraine. Mention spéciale au bel épisode d'Hanna Reitsch. *Mettre au passif :* la sirupeuse histoire d'espionnage ; le flou qui entoure ses péripéties, la lamentable utilisation du beau décor final. Mention spéciale au sinistre épisode Sophia Loren. — M. D.

The Sandpiper (*Le Chevalier des sables*), film en scope et couleur de Vincente Minnelli, avec Elisabeth Taylor, Richard Burton, Eva Marie Saint, Charles Bronson, Robert Webber. — A force de pratiquer un cinéma limite, Minnelli se trouve grosjean comme devant. Ses films, les chefs-d'œuvre et les autres, chose dite et redite, sont la mise en jeu d'un décor tout-puissant, vivant de sa vie propre de milieu englobant toutes choses et êtres et les signifiant par excellence, etc. Interdépendance : les personnages sont partie de ce décor protée, les drames ses actualisations difficiles, les rêves ses résolutions extrêmes, etc. Mais relation qui, si étroite et totale soit-elle, ne va pas sans réciproque, sinon il n'y aurait là nul cinéma mais qu'un évertuement de mise en images. Si tout se réduit au décor, la réciproque d'un décor enraciné en tout et y fondant sa nécessité n'est pas moins nécessaire. Dès lors, pour que le plus hardi des châteaux de cartes s'aplatisse, il suffira d'une défaillance des acteurs (qui sont ce qu'ils sont, et Minnelli n'y change rien), d'une faille de scénario ou que l'intrigue soit stupide et qu'elle se refuse à l'appropriation minnellienne, c'est le cas des *Cavaliers de l'Apocalypse*, c'est le cas de *Goodbye Charlie*, et davantage encore le cas de *The Sandpiper*, et tout s'écroule, le décor reprend la seule dimension du papier-peint, repoussoir qui aiguise le dérisoire des pantins qu'il avait charge de métamorphoser. Le sujet du *Sandpiper*, œuvre de producteur borné, est l'un des plus bêtes que le cinéma ait osé traiter, Minnelli s'y livre pieds et poings liés, ce ne sont pas les simagrées de la mère Burton qui nous feront croire aux couchers de soleil californiens, ni Richard le téméraire qui donnera pied aux passions sur le glissant des conventions. *The Sandpiper* a le redoutable privilège de démonter la folie minnellienne, la privant de tout sortilège, dénudant chacun de ses tics. C'est le contraire du cinéma, la dissociation de tout ce qui ne tient qu'uni, chacun, acteurs, cinéaste, décor, seul en face du néant des autres, et l'on assiste, démonstration d'un froid d'artifice, comme dans une bande jouée et filmée *à l'envers*, au recul inéluctable, au repoussement mutuel de tout ce qui va à la rencontre de tout. Chacun poursuit son film, chaque film tourne le dos, et s'il reste un drame, c'est-à-dire un objet d'émotion, je n'en vois pas d'autre que celui de Minnelli, Tantale sans tentation, dont les doigts écartés laissent filer le sable de ses jeux passés. — J.-L. C.

Shenandoah (*Les Prairies de l'honneur*), film en couleur de Andrew McLaglen, avec James Stewart, Rose Mary Forsyth, Doug McClure. — Mettre à l'actif de ce grand mélo : le sens de la famille dont il fait preuve, le sens de la famille dont fait preuve Mac Laglen Jr (qui a hérité, via son père, le paternalisme fordien) ; l'admirable cabotinage de Stewart ; la sincérité des sentiments, violents ou non violents. *Mettre au passif :* les mêmes choses. — M.D.

Shock Corridor (*Shock Corridor*), voir n° 153, Petit Journal, page 57 (Bré), et critique dans ce numéro, page 68.

Two On a Guillotine (*Une guillotine pour deux*), film en scope de William Conrad, avec Connie Stevens, Dean Jones, Cesar Romero, Farley Baer, Virginia Gregg. — Le sujet est pour une fois d'une relative originalité, l'illusion créée étant le fait d'un... illusionniste qui tentera même, dans une scène curieuse, de guillotiner sa propre fille. Quelques bribes d'étrangeté surnagent de-ci de-là, qui rendent le film moins niais que d'autres plus cotés parce que signés par les petits maîtres du genre. — A. J.

4 films italiens

Il magnifico avventuriero (*L'Aigle de Florence*), film en couleur de Riccardo Freda, avec Brett Halsey, Claudia Mori, Bernard Blier, Françoise Fabian, Rossella Como (1963). — L'enlumineur italien qui travaille à la chaîne dans nos usines à films avait pour une fois épinglé sur la toile de ses rêves un sublime sujet, cette vie de Benvenuto Cellini telle que celui-ci la conte, mixe de faste et de piètre, crimes et noblesse, fanfaronnades et art. Hélas l'Aigle de Florence est tout aussitôt déplumé par la caméra-pinceau de son oiseleur à la va-vite. Comme toujours chez Freda les intentions se gardent de toute application et les couleurs tiennent tant bien que mal lieu de vérité aux acteurs. — A. J.

Il momento della verità (*Le Moment de la vérité*), film en scope et couleur de Francesco Rosi, avec Miguel Mateo Miguelin, Linda Christian, José Gomez Sevillano, Pedro Basauri Pedrucho. — Voir compte rendu de Cannes (Fieschi), dans notre numéro 168, page 73. — Ça se veut esthète *et* réaliste. C'est laid et déformé. Ce n'est pas simple mais simpliste, pas politique pour deux sous ou plutôt avec du politique à deux sous, sociologiquement inepte et tauromachiquement nul. Toutefois quelques scènes telles que le pèlerinage du héros enrichi dans son village natal ou la séduction de Miguelin par une Américaine *donc* une riche nymphomane, provoquent une franche hilarité et annoncent un traitement comique du sujet. Rosi le laisse passer comme le reste pour s'engager contre son gré dans une voie monotone et réactionnaire. C'est dire qu'à aucun *moment* le titre ne trouve sa justification. — J. B.

I piaceri nel mondo (*Filles sans voile*), film en scope et couleur de Vinicio Marinucci, avec Anita Rachild, Carmen, Mirian Nichelson, Natacha, Muriel, et des numéros de music-hall. — Le tout est de savoir s'il s'agit d'un voile ou de plusieurs que ne porte pas la même personne. Un, et il ne s'agit pas de nonne, plusieurs, ne reste que le nu, laid à souhait. Ainsi l'effeuillage est à l'inverse de la confirmation des vœux, c'est-à-dire qu'il les déçoit toujours. — J.-L. C.

Simbad contro i sette Saraceni (*Simbad contre les Sarrasins*), film en scope et couleur de Emimmo Salvi, avec Dan Harrison, Gordon Mitchell, Bella Cortez, Carrol Brown. — Les Yérites sont doux et bons (et de leur côté : le marin Simbad), Homar est féroce et méchant (mais à sa cour : la princesse Fatma), Emimmo Salvi, lui, n'est rien. Si bien que rien n'existe et qu'il n'y a finalement pas même lieu de tenir compte des qualificatifs précédents. — A. J.

3 films allemands

Die Goldsucher von Arkansas (*Les Chercheurs d'or de l'Arkansas*), film en scope et couleur de F.-J. Gottlieb, avec Mario Adorf, Brad Harris, Horst Frank, Philippe Lemaire, Serge Marquand, Dieter Borsche, Marianne Hoppe, Ralph Wolter, Fulvio Franco. — Western allemand comme les autres. On pourrait croire que le filon est épuisé : Gottlieb ne s'en soucie pas et continue de creuser sa mine abandonnée avec un acharnement pénible. — J.-A. F.

Der Letze Mohikaner (*Le Dernier des Mohicans*), film en scope et couleur de Cano Mathew, avec Jack Taylor, Dan Martin, Barbara Lloyd (1963). — Le père Tourneur a fait mieux, il y a bien longtemps, et quelques autres aussi, après lui. Il serait par trop optimiste de penser que Cano Mathew est le dernier de la liste. — A. J.

Onkel Tom Hutte (*La Case de l'oncle Tom*), film en 70 mm et couleur de Geza von Radvanyi, avec John Kitzmiller, Mylène Demongeot, O.W. Fischer, Eleonora Rossi-Drago, Juliette Gréco, Claudio Gora, Gertrud Mittermayer, Thomas Fritsch, Olive Moorefield. — Dès l'ouverture, Radvanyi ne craint pas de rivaliser avec Griffith, Ford et quelques autres en nous présentant sa petite version de l'assassinat de Lincoln. Vous connaissez l'histoire : « Et à part ça, Madame Lincoln, comment avez-vous trouvé la pièce ? » Mais ne nous égarons pas. Avant de rendre l'âme, le Président trouve le temps de féliciter Mrs. Harriett Beecher Stove pour son beau roman, qui sert si bien la cause des Noirs et celle de la littérature. Qui félicitera Radvanyi ? En ce qui concerne l'imagerie, le film lorgne vers *Gone With the Wind*, mais Selznick est mort, et un certain Hollywood avec lui. L'Allemagne, l'Italie et la Yougoslavie réunies n'y peuvent mais. — J.-A. F.

3 films anglais

The High Bright Sun (*Dernière Mission à Nicosie*), film en couleur de Ralph Thomas, avec Dirk Bogarde, George Chakiris, Susan Strasberg, Denhour Elliott, Grégoire Aslan, Colin Campbell, Katherine Kath, Nigel Stock. — Dans le cadre politique de la révolution cypriote se trouve collée la plus convenue des histoires d'amour. Les scènes de violence sont consciencieuses et Susan Strasberg ravissante. C'est suffisant pour ce genre de film même s'il paraît malhonnête dans le précautionnisme pris pour aborder l'Histoire. — A. T.

Masquerade (*Doubles Masques et agents doubles*), film en couleur de Basil Dearden, avec Cliff Robertson, Michel Piccoli, Jack Hawkins, Marisa Mell, Christopher Witty, Bill Fraser, Tutte Lemkow, Jose Burgos, Charles Gray, Roger Delgado, Jerold Wells, Norman Fisher. — Double jeu encore, donc, entre l'espionnage et le pastiche, le suspense et l'absence de sérieux. Enlèvements, brutalités et paysages se succèdent au gré de surprises fort attendues que Dearden met en boîte britanniquement, peu échauffé par le soleil d'Espagne. Le choix des interprètes est plus judicieux qu'à l'accoutumée. — J.-A. F.

The Very Aged (*Le Fauve va frapper*), film de Cyril Frankel, avec Anne Heywood, Nicole Maurey, Richard Todd, Jack Hedley, Jeremy Bett, Maurice Denton (1962). — Déboires d'une femme qu'un viol rend hostile à tout rapport sexuel. L'impuissance à créer une tension soutenue se traduit par un excès de dramatisation frôlant la caricature. L'inefficacité se converti en gratuité et enlève toute crédibilité au récit. Du pire cinéma anglais. — A. T.

2 films espagnols

Fuerto Perdido (*I ginnegati di Fort Grant*, *L'Attaque de Fort Grant*), film en couleur de J. Douglas (José Maria Elorietta), avec Jerry Cobb (German Cobos), Martha Hyier (Marta May), John Sullivan. — A peine étions-nous habitués aux pseudonymes déjà gênants des acteurs et techniciens des films fantastiques transalpins, qu'une avalanche de westerns hispano-italiens va obliger les *Cahiers* à se muer en une agence de police privée et chaque cinéphile en « private ». Dans quelques années, quand ces films seront heureusement hors de la circulation, il sera non seulement aisé mais pardonnable d'attribuer ce lamentable ouvrage à Gordon Douglas et d'en créditer Martha Hyer, le nom de l'actrice principale Marta May ayant froidement été camouflé, à un i près, sous le nom de la vedette de *Some Came Running* et *The Carpetbaggers*. A leur profonde nullité, ces faux westerns ajoutent maintenant une foncière malhonnêteté. — P. B.

Operacion Estambul (*L'Homme d'Istambul*), film en scope et en couleur de José Antonio Isasi Isasmendi, avec Horst Buchholz, Sylva Koscina, Perrette Pradier. — Voir critique dans ce numéro, page 71.

1 film brésilien

Vidas secas (*Vidas secas*), film de Nelson Pereira dos Santos. — Voir compte rendu de Cannes 1964 (Moullet), n° 156, page 11, et critique dans notre prochain numéro.

1 film grec

Les Rats du trottoir, film de Kostas Andritsos, avec Maro Koudou, Georges Foundas, Stefanos Stratigos. — Parce qu'elle préfère les hommes à l'homme, le profit à la perte (de soi), la petite pute grecque oublie le chant des étoiles sur le bleu du Pirée. Elle besogne. Faut bien qu'on ait son poids de jambes et de seins, de slips et de jarretelles. Rince-toi l'œil mon fils et tu seras un homme, qu'il dit Kostas Andritsos. Faut ce qu'y faut donc. Et les rats sortent. Et le gentil garçon, toi lecteur-spectateur, tombe sous les balles de l'impure. — G. G.

1 film yougoslave

Pesant ma Drvar (*Les S.S. attaquent à l'aube*), film en scope de Fadil Hadzic, avec Max Furjan, Mata Milosevic, Ljubisa Samardzic, Marija Lojk, Pavle Vujisic, Franc Trefalt, Darko Tatic (1963). — Hitler contre Tito. En complément de programme : pénible intrigue sentimentale. Version yougoslave du Temps d'aimer, de mourir et... de s'ennuyer. Quelques stock-shots toutefois, mais à l'intention seulement des collectionneurs acharnés. — A. J.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, Albert Juross, Claude Ollier et André Téchiné.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 24 F - Etranger, 27 F.** 12 numéros : **France, Union française, 44 F - Etranger, 50 F.** Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) et **44 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros : N° 6, **2 F** - Nos 7 à 89, **2,50 F** - Nos 91 à 147, **3 F** - Numéros spéciaux : 42, 90, **3,50 F** - 78, 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 10, 11, 18 à 28, 30 à 39, 45, 46, 48, 54, 56, 61 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87, 89 à 91, 93, 97, 99, 103, 104, 150-151. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **3 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I. - C.D.D., Paris - Le directeur de la publication : Frank Tenot.



cahiers du cinéma prix du numéro : 4 francs